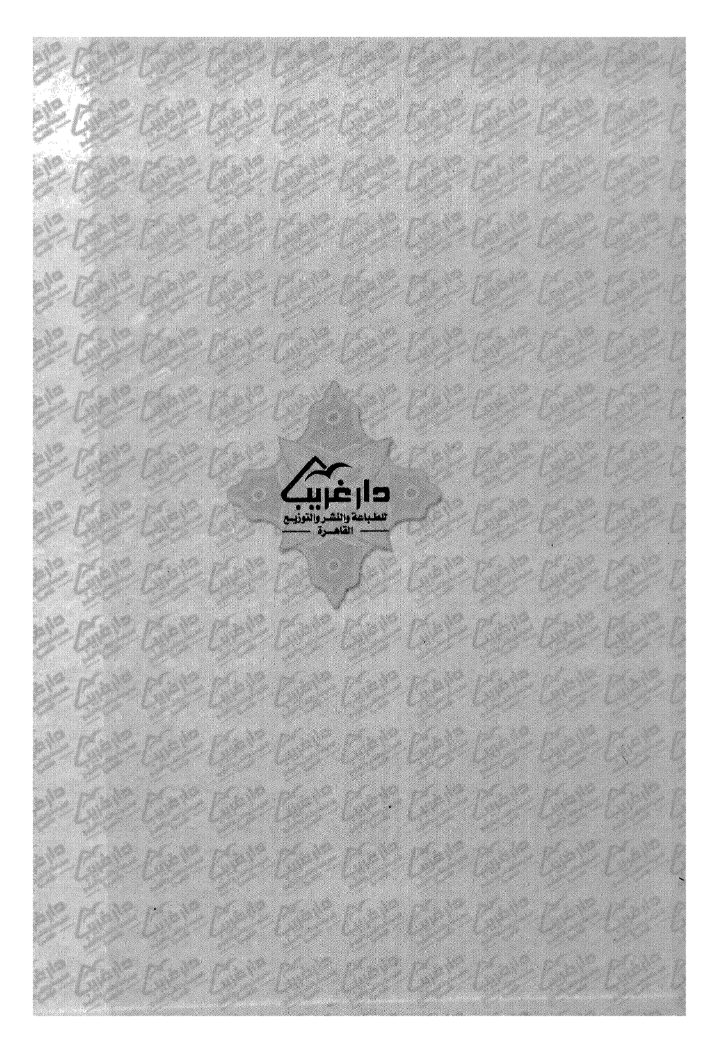
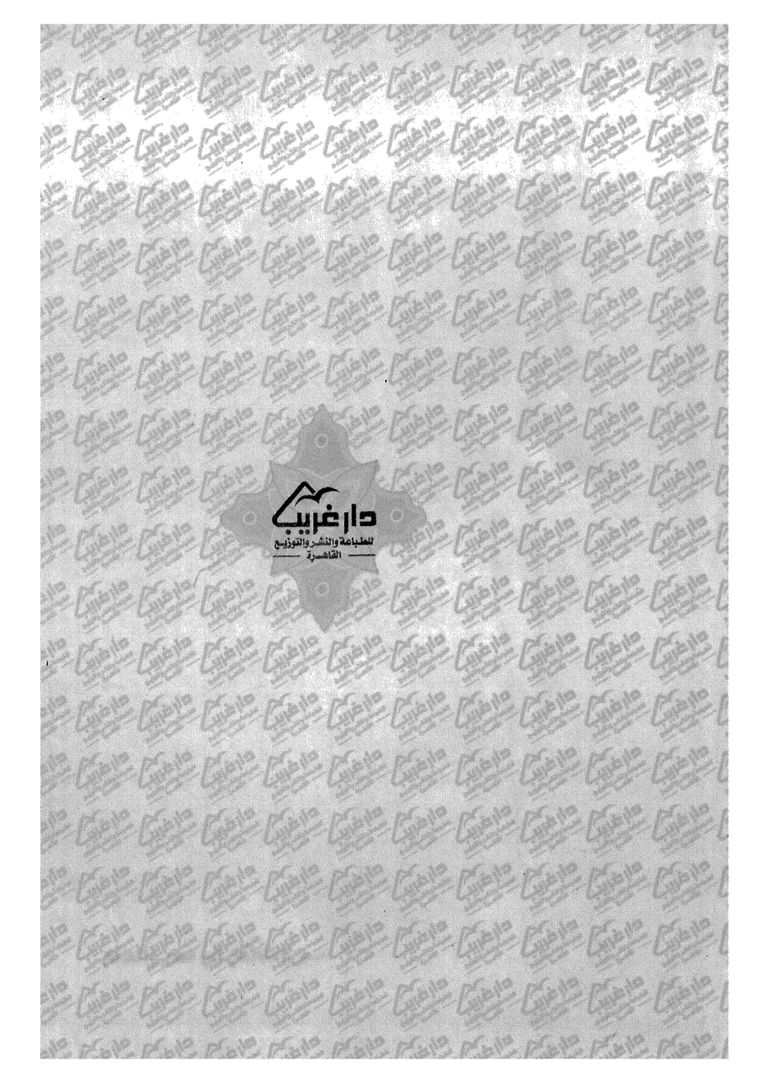
مسرح الطفل
فى مصر والعالم

د. مديحة عبد الكريم إبراهيم عمر




دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

مسرح الطفل فى مصر والعالم

مسرح الطفل فى مصر والعالم

تأليف
مديحة عبد الكريم إبراهيم عمر





الكتـــــاب: مسرح الطفل فى مصر والعالم

المؤلـــــف: مديحة عبد الكريم إبراهيم

تاريـــخ النشر: ٢٠١١م

الطبعـــــة: الأولى

رقـــم الإيداع: ٢٣٣١٣ / ٢٠١٠م

الترقيم الدولي: I.S.B.N 978-977-463-053-8

الناشـــــر:

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

الإدارة والمطابع:

١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

تليفون: ٠٠٢٠٢٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس: ٠٠٢٠٢٢٧٩٥٤٣٢٤

التوزيـــــع:

٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

تليفون: ٠٠٢٠٢٢٥٩١٧٩٥٩

www.darghareeb.com

إهــداء

إلى نبع الحنان والحب والعطاء الذي بلا حدود، إلى من افتقدت حنانهما إلى الأبد، إلى روح أمي وأبي الطاهرتين، رحمهما الله.

إلى زوجي الوفي الدكتور عثمان عبد المعطي الذي طالمـــا ساندني ووقف بجانبي، جزاه الله عني خيراً.

إلى من رآهم قلبي قبل أن تراهما عيناي، إلى ابني أحمـــد، وابنتي أفنان.

إلى كل أستاذٍ، وفنانٍ تعلمت منه وأفادني، إلى كل طالب علم وفن، وزميل، وزميله.

إلى كل طفل برئ في كل مكان ينشد العطف والحنان والحب، وينبذ العنف والقسوة، ليشب فيرى أسرته ووطنه في أمنٍ ورُقي.

إلى كل أم وأب، وكل مُرَبّ.

إلى كل من مد لي يد العون وساعدني في إنجاز هذا الكتاب، حتى خرج بهذه الصورة.

إلى كل هؤلاء أهدي كتابي هذا.

مديحة إبراهيم

التمهيد

لكل جماعة ثقافتها الخاصة بها، والتي تتكون من عاداتها وتقاليدها والتي لا وجود لها إلا بوجود هذه الجماعة.

والثقافات الغازية عندما تتصل بثقافات ضعيفة، فإنها تغزوها فكرياً وثقافياً، أي تنشر فيها قيمها وأفكارها. وهي ثقافة ديناميكية متطورة.

وكثيرا ما تكون عملية خلق الثقافة بطيئة وتدريجية وتسير في روية أكيدة النتيجة.

وفي مجال تطبيق العلاقة بين المعايير والقيم، تنصب الأهداف على الظواهر الاجتماعية والثقافية، باعتبارها استجابات عظيمة متكررة تسمى أسلوبا – أو سمة، كما يقرر الأنتربولوجيون، الذين يرون بأن المعايير بمثابة كُمون فرضي ثقافي، وليست هي الثقافة .. ولذلك تختلف درجة تأثُر الأفعال والسلوك الاجتماعي بالمعايير والقيم من نمط لآخر، إذ أن كل مجتمع يضع لنفسه معايير وقواعد، أو ما يمكن أن نسميه (بالتغيير القيمي)، Valuable Change وهو ما يفسر تطور وتغيير القيم.

وبدون الحرية لا يتأتى خلق ولا إبداع، ولا يزيد ولا يتحسن الإنتاج، ولا يتحقق إخلاص ولا أمانة ولا ولاء للوطن وللأمة. فالحرية هي أساس كل تقدم وإبداع، وهي الشرط الأساسي لتقدم المعرفة واكتسابها والإفادة منها. ولازدهار البحث العلمي وتقدمه، ولإزهار كافة العلوم والفنون.

وهناك ثلاثة آراء حول الغرض من الفن.

١ – أنه يستهدف بساطة التقليد .

٢ – أنه يجب أن يؤثر على السلوك الإنساني .

٣ – أنه يجب أن يُنتِج نوعا من السعادة الرفيعة .

إن من العقبات التي تقف في طريق التوافق، هي فرض هوايات معينة على أولادنا وهم لا يحبونها، ولا تتوافق مع ميولهم، وبالتالي فإنهم سيشعرون بالتخلف عن رفاقهم البارعين في هذا المضمار .

ومشكلة المشاكل التي تعترض طريق تعليم وتثقيف وتشجيع هوايات أطفالنا، هو أننا لا نواكب المعلومات المتزايدة بسرعة في تربية أولادنا . فطفل اليوم الذي سوف يتخرج في إحدى الكليات، أو المعاهد أو المدارس، سيجد حجم المعلومات قد تضاعف أربع مرات عما كان عليه عندما كان طفلاً، وعندما يبلغ الخمسين سيتضاعف هذا الحجم ٣٣ مرة، فنحن لا نستطيع أن نبتعد مدة طويلة عن محيط المعلومات التي تحيط بنا من كل جانب. ومن ثم يحدث ما يسمى (التراكم الثقافي).

إذاً فالثقافة حصيلة للنشاط الإنساني عبر الأجيال، ولذا يطلق عليها أحيانا (البيئة المصنوعة)، حيث يتسلم كل جيل عناصر من ثقافة الجيل الذي يسبقه ويحذف منها أو يضيف إليها.

وعلى مستوى مسرح الأطفال وأهميته في عملية تنشئة الأطفال على مستوى العالم كله أوصى اليونسكو في عام ١٩٤٨م بضرورة إتاحة الفرصة للعِب الخلاق بالنسبة للأطفال في بلاد أوروبا، وفي (انجلترا يعتبر بترسلاد) رائدا في هذا الفن بها، كما ظهرت في (فرنسا – ماري دينيس) كرائدة لهذا الفن، هذا إلى جانب رواد آخرين في كل من (ألمانيا – والنمسا – وكندا – واستراليا) درسوا في مجال مسرح الطفل، وقاموا بتطبيق ما درسوه عملياً على خشبة المسرح أمام الأطفال.

أما في مصر فلا أثر واضحٌ لاستخدام هذا الأسلوب برغم اقتناع رائد المسرح المدرسي في مصر (زكي طليمات) بقيمة مشاركة الأطفال

في العمل المسرحي، وذلك منذ عام ١٩٥٠م ... إلا أن الفضل يعود إليه في تكوين جهاز المسرح المدرسي بوزارة التربية والتعليم الذي يسمى (بالتربية المسرحية)، والتي جعلت التمثيل الإبداعي أداة لخدمة المواد الدراسية فيما يسمى بمسرحة المناهج.

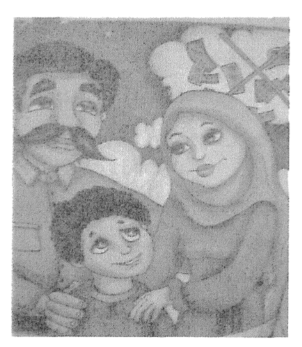
وانطلاقًا من منهجية التطور فقد أصبح في مصر الآن أجهزة بشرية وقطاعات مهمتها الاهتمام وتطوير وتحديث مسرح الطفل المصري مثل: مسرح الطفل البشري، والمسرح المدرسي، ومسرح العرائس بأنواعه، ولكنها في حاجة إلى تنظيم وتخطيط وتحديث يساير طفل اليوم وهذا ما يبحث فيه كتابي هذا.

وأتمنى أن يوَفِقَني الله في المساهمة بإيضاح، في تعريف هذا اللون المهم من ألوان الفنون، وما قد يخفى على البعض من الدارسين والمهتمين بفنيات هذا المسرح الذي لا غنى عنه في مجال ثقافة الطفل المصري.

***

المقدمة

البيت الصالح تربوياً تتكون فيه سمات كثيرة لشخصية الطفل منها: النشاط - والعاطفة الرقيقة - والنوم - والشهية للطعام - والقلق - وطريقة الكلام .. إلخ .



لابد أن ينشأ الأبناء نشأة أسرية دينية تربوية سليمة

والأب والأم الناجحان اجتماعيا في منزلهما يسعيان دائماً إلى تربية الأبناء على عناصر متعددة في الإدراك - والتذكر - والتخيل - والتصوُر - والتفكير. وكل هذه العناصر وغيرها تدخل في ميدان علم النفس، ولها دورٌ خاصٌ في ميادين التربية السليمة.

من هذا الرأي يتوجب إيجاد جهاز تربوي يهتم بعمليات الإرشاد النفسي، والتربوي والاجتماعي في كل مدرسة نظرية أو عملية لتقويم سلوك الأطفال والتلاميذ والشباب، منذ البداية منعا لانحرافهم أو جنوحهم .

والإنسان منذ وجوده، عرف وسائل ترويحهِ وتسليته.. عرفها في ألعاب الطفولة وتلقائية التصرفات والمحاورات.. عرفها في احتفالاته الدينية، والدنيوية على السواء، وذلك في صورةٍ حركيةٍ وغنائيةٍ وتعبيريةٍ مستمدة من الأساطير والحكايات الشعبية أحياناً، ومن السحر وطقوسه المتجذرة في أعماقه أحيانا أخرى .. ومن هذه العناصر كلها بمصاحبة الموسيقى والرقص، بدأ الإنسان يُمَثل ويُمَسرح، حتى أصبح المسرح جزءاً من حياته في الدنيا لا يمكن الانفصال عنه، ولذلك عندما يسأل سائل: ولماذا المسرح ؟!! يمكن أن نجيبه على الفور: ولماذا الإنسان ؟!! ولماذا الثقافة ؟!! من هذا يتأكد لنا أهمية المسرح في حياتنا الثقافية.

والمسرح الذي يستغل شيوع الرداءة الثقافية والذهن الساذج في المجتمع، ليناغمهُ بعملٍ رديء ساذج، هو مسرح يعتمد التجارة أسلوبا، والنفاق سمة، فلا يأتي بجديد بل يسهم في زيادة الوعي الاجتماعي انحداراً ورداءة – خاصة المسرح الذي يخاطب الأطفال وعقولهم وخيالهم وأعمارهم المختلفة.

والكاتب أو المؤلف المسرحي هو الأديب الذي اختار أن يكون المسرح كتابةُ المفتوح على الناس، وأن تكون أصوات الممثلين كلماته المسموعة نيابةً عن الكتابة والقراءة.

وإذن فالكاتب هو الوسيط، وفيه تكمن الخطورة، فقد ينجح ويحقق أفعالاً بناءة حية، وقد يفشل فينسحب فشله على المُشاهد. وكلما ازداد النص المسرحي عُلواً في اللغة والفكر ودقة الرؤية، وخيالاً مُحلِقاً، كلما احتاج إلى ممثلين متميزين قادرين على التوصيل بمعايشة صادقة.

وأخطر وسائل التوصيل هو مسرح الطفل لأن أهدافه كثيرة ومتعددة فهو يُرسخ في الطفل دلالات ومعان وجماليات في بصره وبصيرته، ويُثري معرفته، ويبث فيه البهجة والسعادة والخيالات، من خلال (اللعب – والفكاهة – والغناء – والموسيقى – والشعر – والإثارة والإدهاش)، حتى يندفع إليه، ويرتبط بهِ، ولا تغريه أية بدائل .

ولقد حان الوقت في مصر للقيام بتغيير جوهري في كل أساليبنا التعليمية حتى نواكب القفزة العالية العالمية، في هذا المجال وحتى نربي أجيالنا المستقبلية، تربية دينية وأخلاقية . وليس هناك ما يحول دون استغلال التقنيات الحديثة في مجال العرائس، فنقول عَبرها وخلالها ما نود تلقينه لأبنائنا، ونشبع رغباتهم المتطلعة إلى التعليم والثقافة.

والمسرح المدرسي هو مسرح البنية الأساسية، مثل التعليم الأساسي في أي مجتمع ... فهو الوحيد الذي يمكن أن يقدم كل جديد، مع تفتح البراعم الصغيرة، ومع التجمعات الطلابية في المدارس، حتى يمكن أن نحقق من خلاله أهداف التربية المسرحية النبيلة.

ولقد مَرَ مسرح الطفل في مصر بمرحلتين :

الأولى بدأت في يوليو ١٩٦٤ م تحت رعاية وزارة الإرشاد القومي. وكان له شعبتان، الأولى بالإسكندرية، والثانية بالقاهرة، ثم انتقل بعد ذلك إلى هيئة الإذاعة والتليفزيون، في أواخر الستينيات، ثم توقف عامي ١٩٦٧م، ١٩٦٨م لظروف الحرب، ثم استأنف نشاطه في فبراير ١٩٦٩ م تحت إشراف وزارة الثقافة.

والمرحلة الثانية : بدأت تحت إشراف (الثقافة الجماهيرية) عام ١٩٦٣م .. ويبذل رواد مسرح الطفل (مؤلفين أو مخرجين) جهدهم ليقدموا للطفل المصري خلاصة فكرهم، لتنشئة الطفل على أساس قويم في إطار من السعادة . ولكنه مازال بعيداً عن الأهداف المرجوة منه .

ولقد بدأت تظهر بعض البوادر من الجهات الرسمية السابقة المكلفة بالاهتمام بعالم الطفولة، فمثلا :

قامت الهيئة العامة لقصور الثقافة بتوصيل الخدمات الثقافية لأطفال الريف والحضر، من خلال قافلة ثقافية متنقلة.

وكذلك قام المركز القومي لثقافة الطفل، بإصدار الكتب الخاصة بالأطفال وتنظيم الندوات والمسابقات. كما بدأ المركز القومي لثقافة الطفل، والذي تمَ إنشاؤه في عام ١٩٨٠م بإقامة الدورات التدريبية وورش عمل، وإصدار كتب، ومسابقات في مجال القصة – والمقال – والتمثيل – وغيرها من المشاركات في المؤتمرات الدولية مثل (مؤتمر الثقافة الصحية للطفل)، بجانب التعاون مع الهيئات المهتمة بالطفولة محلياً وعالمياً .

ومنذ عام ٢٠٠٠م، والطموح يزداد لدى كل المهتمين بشئون الطفل المصري في تطويرٍ أكثر إفادة وتسلية – خاصة بعد أن أصبحت السيدة الفاضلة (سوزان مبارك) حرم رئيس الجمهورية تهتم بكل ما يخص الطفل ومستقبله، وعلومه، ونشاطاته وثقافته .

ولكنني أقول أنه حتى اليوم مازال المسرح العربي للكبار والصغار يعاني من أزمة متفاقمة، ناتجة عن اجتماع كل العناصر السلبية في بوتقةٍ واحدة، أدت إلى تراجعه وتنذر باحتضاره .



من خلال العرائس، نقول ما نود تلقينه لأبنائنا

ويعتبر مسرح العرائس فناً مستقلاً وليس تابعًا أو بديلاً لغيره من فنون التعبير الدرامي، بجانب التأكيد على مكانة هذا الفن، والذي مازال في حاجة إلى المزيد من البحث والدراسة .. كما أرى أنه من الضروري النظر إلى الفن العرائسي بخصوصية شديدة، وعدم الخلط بينه وبين مسرح الطفل، لتفرده بطبيعةٍ فنيةٍ ودراميةٍ مُمَيزة عن غيره ..

وكم أتمنى أن يأتي اليوم الذي تهتم فيه مصر بمسرح الطفل، فينتشر في كل أنحاء المحافظات، مع توفير المكان المناسب له، ورصد الميزانيات التي تساعد على إنتاج رفيع المستوى، وأن يُقرر على المدارس في كل محافظة يومٌ معين من كل أسبوع، يشاهدوا فيه مسرحية تعليمية مُذاعةً في التليفزيون.

وفي مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية، وفي حفل تكريمه الختامي يوم ٢٩ /١١/٢٠٠٤ تقرر أن يكون مؤتمر العام القادم ٢٠٠٥ عن (فن موسيقى وآلات العزف للأطفال في البلاد العربيةِ كلها) مع عمل ورشة عمل لكل صانعي الآلات الموسيقية للطفل في العالم العربي . وكذلك عمل ورشة مسرحية لتعليم مجموعات مختارة من البلاد العربية وابتداع آلات جديدة يُساهم في إبداعها الأطفال مع تدريبهم على الغناء بمصاحبتها. وهذا دليل على أن الجميع في البلاد العربية عامة ومصر خاصة .. أصبح يولي عناية أكبر للأطفال .

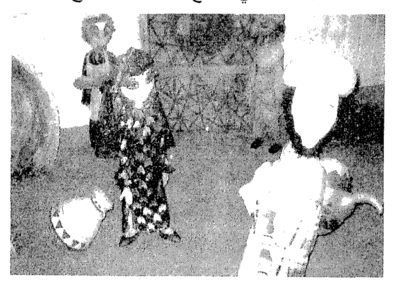


لابد من تدريب الأطفال على الغناء منذ الصغر

* * *

هدف الكتاب

من الأسباب التي جعلتني أختار موضوعات هذا الكتاب تعثُر مسرح الطفل المصري عن التقدم الملموس والمتواصل في الدول الأجنبية، وذلك بدايةً من أسلوب وطريقة وحرفية الكاتب لهذا المسرح ثم طريقة تدريب الأطفال وكذلك الممثلين الكبار على التمثيل في هذا المسرح، إضافة إلى إبداع المصممين والمنفذين للديكورات والمناظر والعرائس (الجوانتي – والماريونت)، بجانب الإبداع والتجديد في (الأقنعة، والموسيقى، والأغاني، والرقصات والإضاءة المسرحية) وكيفية توظيفها فنياً ونفسياً في جميع عروض مسرح الطفل.



الإبداع والتجديد فى الأقنعة والمناظر لعرائس الماريونت، له تأثير ايجابى على الأطفال

ومن منطلق اهتمامي بكل هذه النواحي رأيتُ أن أضمن الكتاب كل ما توصلتُ إليه من استنتاجات وتطويرات وآراء، تساهم في تطوير حركة

مسرح الطفل في مصر، وقد بدأ في طور النهضة والتنشيط على أسس علمية وفنية (وتقنية حديثة).

والكتاب يحتوي على ثلاثة أبواب، أولها مقسم إلى أربعة فصول يتضمن الفصل الأول منه: الأهداف التربوية والاجتماعية التي يسعى مسرح الطفل إلى تحقيقها في مصر، والثاني يوضح ويشرح كيفية استغلال هذا المسرح للعلاج النفسي، وإثارة الخيال، وترقيق أحاسيس الأطفال، ويتناول الفصل الثالث العوامل الإنسانية التي تُساعد على تأصيل وتحديث دراما الطفل المصري، من منظور علمي ومنهجي، وكيفية توظيف التاريخ والتراث والحكايات المختلفة والأساطير .

وفي الفصل الرابع والأخير من الباب الأول تم التركيز على قضية اللغة والشكل والمضمون في مسرح الطفل مصرياً وعالمياً.

والباب الثاني يحتوي على مقارنات منهجية وفنية توضح مدى تأثر مسرح الطفل المصري بأنواعه بالتيارات العالمية من خلال أربعة فصول يستعرض أولها نماذج لبعض مسارح الطفل والدُمى والعرائس عالميًا، ومدى إتباعها أسلوبًا علميًا وفنياً للنهوض بأهدافها المتنوعة .

وفي الفصل الثاني من الباب الثاني تم نقد وتحليل نماذج من مسارح الدُمى والعرائس عربيًا – ومصريًا من خلال السعي الدائم للتطوير والتحديث .

أما الفصل الثالث فرصد أساليب مصرية جديدة تم إتباعها في كتابة نصوص لمسرح الطفل والدمى والعرائس، وفي الفصل الرابع من الباب الثاني، استعرض الكتاب كيفية توظيف مسرح الطفل في مصر كوسيلة للتسلية والإضحاك، بما يجعل الأطفال يُقبلون على مشاهدة مسرحهم بحبٍ ورغبة حقيقية.

وفي الباب الثالث من الكتاب تم التركيز بدقة على كل التقنيات المسرحية لمسرح الطفل المصري، من طرق تدريب الممثلين الكبار والأطفال على (التمثيل، والغناء، والرقص التعبيري، واللعب بالعرائس)، وتناول عناصر عملية الإخراج لمسرح الأطفال، ومسرح العرائس بكل عناصر الإخراج ومُكوناته.

وفي نهاية الكتاب كان شرح هدف عملية مسرحة المناهج الدراسية في مراحل التعليم منذ الحضانة، فالمرحلة الابتدائية، ثم الإعدادية.

وفي التطبيق العملي أجريت استبياناً عن المسرح المصري عامةً، والطفل والعرائس خاصة. كما قمت بتسجيل آراء أساتذة وعلماء ونقاد ومديرين متخصصين في مسرح الطفل المصري. حيث قمت بتقييمٍ علميٍ وفنى لمسرح الطفل المصري بسلبياته وإيجابياته .

ولعل ما بذلتهُ من مجهود بحثي ونقدي وتاريخي وتربوي واجتماعي وفني، يفيد الباحثين والموثقين للمسرح المصري ككل، ومسرح الطفل والعرائس في مصر والعالم بصفةٍ خاصة .

والله ولي التوفيق .

د. مديحه عبد الكريم إبراهيم

٢٠٠٩ م

* * *

البــــاب الأول

مســـرح الطفل فى مصـــر
تـربويًا ونفسيًّا وإبـداعيًّا

الباب الأول

مسرح الطفل فى مصر تربويًا ونفسيًا وإبداعيًا

ارتبط المسرح دائمًا بوعي الإنسان، وبالقلق البشري من الحاضر وبالأمل في المستقبل. أي أن المسرح لا يقنع بما هو موجود ومستقر، بل هو دائما يتجاوزه بحكم أنه تفسير وتبشير وأمل.

والمسرح مكان يتجمع فيه نشاط المتفوقين ومحدودي الذكاء والمتوسطين من البشر. إنه يعطي التعليم المفيد ويمنح كل الملاذ. ومن بداية التمثيل حتى نهايته، والمسرح مصدر تعاليم للجميع، يقوي الذكاء ويشير إلى طريق القانون والمجد والحياة الطويلة. (وما من معرفة – ما من مهنة – ما من علم – وما من فن – وما من شكل أو منهج لا يُرى في المسرح.

والمسرح بلغته الفنية وأدواره المُنظمة المُعَدة، ظهر استجابة لتوق الإنسان إلى اخراج همومه بعيداً عن ذاته ودواخله، ليرى موقعه فكراً ووجداناً مشروحاً أمامه بطريقة مرئية مسموعة.

إن أكبر مسرح ظهر عند الإنسان هو مسرح الطبيعة بزلازلها، ورعودها وبراكينها، وفيضان أنهارها، وشراسة حيواناتها وحرها وبردها.

وعلى مسرح الطبيعة صار الإنسان الأول، كأول ممثل يؤدي دوراً مباشراً بنوازع الفطرة . كما أن الإنسان يُشكل نوع استجابته وفوق ما يحتاج إليه، والظواهر الطبيعية هي مثيراته وعليها يَرُدُ الإنسان بدوافع من نفسه .

وكلنا نعرف أن الحاجة إلى الحب والحنان تبدأ لدى الطفل منذ مولده، ويعتمد الطفل على أمه في كل شيء، مما يُولدُ لديه شعوراً بالثقة في نفسه، يَقوىَ يوما بعد يوم، ويجعله يثق في عَلاقاته مع الآخرين .



يعتمد الطفل على أمه فى كل شىء، مما يولد لديه شعوراً بالثقة فى نفسه

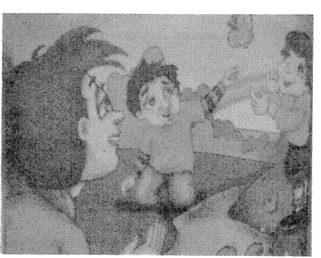
بجانب أن الأسرة بجميع أفرادها ككل .. وخاصة الأسرة السعيدة تخلقُ الشعور بالحب عند الطفل وتتعهده بالنماء، وبدون ذلك يفشل الطفل في التفتح والازدهار، من الناحية الجسمية، وتنمو فيه اتجاهات شخصية تعوق النموين: العقلي والنفسي السليمين .

والطفل من الثالثة للسادسة، لديه القدرةُ على الإبداع الفني في مجال التمثيل .. إنه يتخيلُ، ويلعب، ويُمثلُ، ويتكلم، ويتحاور، بشكل منفرد وتلقائي، وأحياناً يتخيل أنه يحاور طفلاً آخر ويلعب معه، ولا يحب تَدخلُ الآخرين. وإذا تدخلوا فإنه يضيق بتدخلهم، وهذا ما يسمى بالرفيق الخيالي، ويمكنه أيضا ترك هذا النشاط الذي يقوم به إلى نشاط آخر

تعاوني مع طفل آخر، ويكون ذلك أكثر يُسراً، إذا كان الطفل الآخر له نفس ملامح الرفيق الخيالي .

وإذن نستطيع القول بأن الدراما الإبداعية التي يخلقها الأطفال دون الاعتماد على نص مسرحي أو رسائل فنية ولا تتطلب وجود جمهور، تُعد أنسب الأساليب التي يمكن أن تُعد عليها برامج تنمية قدرات الأطفال في الإبداع، كما تعمل على تنشيط جميع الوظائف النفسية، والعقلية، والحركية، والاجتماعية، والوجدانية، وتيسر فرص التعبير الإبداعي بجميع أشكاله اللغوي والتشكيلي والحركي .

ويرجع استخدام الدراما الإبداعية: كأسلوب تربوي إلى عام ١٩٢٤م على يد "وينفرد وارد" أستاذة الدراما الإبداعية بجامعة (نورث وسترن) بأمريكا، لكن الاهتمام بالخلق عن طريق الدراما، بدأ قبل ذلك على يد " مورينو " .



تُعد الدراما الإبداعية التى يخلقها الأطفال من أنسب الأساليب التى يمكن أن تُعد عليها برامج تنمية قدرات الأطفال

وفي عام ١٩٥٠ أعلن " جليفورد " عن مشروعه لدراسة القدرات الإبداعية، وتلاها مجموعة من السيكلوجيين لتصميم اختبارات في السلوك الإبداعي .

وفي عام ١٩١١م أنشأت " مورينو " المسرح التلقائي للطفولة في فيينا، حيث أعد الأطفال المسرح بأنفسهم بطريقة بدائية، وانفردوا بتقديم قصص من واقع حياتهم، ومن صميم مشكلاتهم الخاصة، بدلا من تمثيل الروايات المسرحية المعتادة.

وكان الأطفال ينطلقون في التمثيل التلقائي دون (مُلقن)، أو إعداد سابق للحوار .. وقد أحرز هذا المسرح الجديد نجاحاً كبيراً حقق مزايا عديدة للأطفال .. أهمها الثقة بالنفس، والتعبير الحر عن ذواتهم، والإحساس بالشخصيات الاجتماعية التي قاموا بأدوارها . هذا إلى جانب الأثر التفريجي الهام على نفوسهم .

وبناءً على ذلك وجب على المسئولين، والعاملين، والفنانين، والفنيين، في مسرح الطفل أن يهتموا بالدراما الإبداعية التي تنتمي إلى نشاط اللعب المحبب إلى الأطفال، والذي تظهر فيه اهتماماتهم، وتتحقق من خلاله حاجاتهم كجماعة وكأفراد فيسهل بذلك التأثير فيهم، وتوجيه اهتماماتهم وإكسابهم الاتجاهات المرغوبة، وغرس القيم والأفكار حول شتى الموضوعات .

كما يجب أن يتضمن العرض المسرحي الموجه للأطفال، وجبة معقولة من الواقع الممزوج بالفن، حتى يستطيع الطفل من خلالها أن يعرف أسرار الواقع بسلبياته، وإيجابياته . فيبدع في أسئلته للحوار، والمحاكاة، والتكيف، ويُبعد عن نفسه الأخطار ويَعي ليتجاوز ويبني ويبتكر .. لأن واقع مسرح الأطفال عند العرب مازال رهن التجريب والبحث .. ومازال بعضه بأيد غير أمينة، ولابد من إعطاء رأي الأطفال أهمية كبيرة .

وتُعَدُ الصور والرُسوم أوعية تعبير ذات أهمية كبيرة بالنسبة للأطفال، فهم يعبرون عن أنفسهم بالرسوم منذ عمر مبكر، كما أنهم يستقبلون التعبير من خلالها، ويُعنونَ بكثير من تفصيلاتها، وتنطبع في أذهانهم الصورة الموحية .



الأطفال يعبرون عن أنفسهم بالرسوم منذ عمر مبكر

وبذلك يكون التأثير التربوي للمسرح كبيــراً، عنــدما تكــون فكــرة المسرحية وأساسيات العمل الفني متناسبة مع مستوى النمو العقلي والنفسي والاجتماعي للأطفال .

وفي هذا المجال كتب وحلل الكثير من علماء النفس والاجتماع، ومنهم (فرويد) الذي يفترض أن السلوك الإنساني يقرره مقدار الســرور أو الألــم الذي يصاحبه، وأن الطفل يميل إلى السعي وراء الخبرات التي تؤدى إلــى تحقيق السرور والمتعة له، وذلك لتكرارها .

كما أنه يحاول تجنب الخبرات المؤلمة والابتعاد عنها. ومن ثَــمَ فــإن الطفل يسعى دائماً إلى خلق وتهيئة عالم من الوهم والخيال ليمــارس فيــه خبراته الباعثة على السرور والمتعة .

أما عن الكُــتاب والمبدعين الذين يكتبون لمسرح الطفل، فعليهم تقــع مسئولية جسيمة، فالمبدع حين يعمل، يبذل في الواقع جهداً متعــدد الأبعــاد حتى لا يأتي عملَهُ مجرد رسالة إخبارية مباشرة .

والمبدع وهو يتعامل مع ألفاظه ومعانيه، إنما يستخدمها اســتخداماً جديــداً مختلفاً عن استخدام الآخرين لها، وربما مختلفا أيضًا عن استخدامه إياهــا فــي

حياته اليومية، أو حتى في أعمال فنية سابقة. وهذا ما يشير إليه (أندريه جيد) * حين يرى أن العمل الفني ينبغي أن يكون هدفه (الوَحي وليس الوصف) .

ومن بعض كلماته التي قالها والتي أعتز بها أنا شخصيًا كأنسانه، هي أن العطاء هو الشئ الوحيد الذي يثبت أنك المالك الوحيد لأي شئ .. والشيئ الذي لا تعطيه (تبخل به) هو الذي يتحكم فيك ويتملكك .

والجمال - والإيقاع - والتناسق - الذي أشار إليهم أفلاطون يختلف من فرد إلى آخر، والأطفال لا يستجيبون بدرجة متساوية لما يشاهدونه، وتتوقف معايير قبولهم على كثير من المَحَكات، منها :

(التشابه في العمر - وجاذبية النموذج - وتوافق القيم - والتماثل في بعض الخصائص الشخصية بين الطفل والنموذج) . والأطفال غالباً ما يتأثرون بالنماذج الناجحة أكثر من الفاشلة، فنادراً ما يقبل طفل مرتفع الذكاء مثلاً، بمحاكاة نموذج لطفل قليل الذكاء، إلا من باب الفكاهة والسخرية الفجة .

والآن ونحن بصدد إعادة بناء أسس ثقافة الطفل المصري لابُدَ من الاهتمام بترسيخ هذا الفن في مؤسساتنا الثقافية تمهيداً لإرساء قواعد استخدامه في المؤسسات التربوية (المدرسة - ودار الحضانة .. إلخ)، وذلك لأن هدفنا من مُمَارسة الأطفال للتمثيل هو تنميتهم كأفراد، والنهوض بهم. فتنمية التمثيل الإبداعي من شأنه أن يعمل على تنمية المسرح نفسه على المدى الطويل، وتنمية موهبة التمثيل لدى الأطفال، يمكنها أن تُخرج لنا ممثلين محترفين صادقين، بجانب تخريج الإنسان المصري المُبدع .

(*) كاتب مسرحي فرنسي - كتب العديد من الأعمال المسرحية - منها (البوابة الضيقة - غذاء الأرض - أوديب - سيمفونية المال المزيف).

ولا يمكن أن ننسى قول أفلاطون : " إن فقدان الجمال، والإيقاع، والتناسُق مُرتبطٌ بالفساد وسوء الخُلق " . ولعل قوله هذا فيه الفصل قولاً وعملاً .

وهناك وثيقة رسمية أصدرها المركز القومي لثقافة الطفل في مصر عام ١٩٩٩م تفيد بوجود (٣٢٦) كاتبا في مجال أدب وثقافة الطفل ولكن هذا الإنتاج، بلا فاعلية ولا يمثل زاداً روحياً وثقافياً، يلبي احتياجات المجتمع المصري . إلا أنه للأسف لم يهتم (المركز القومي لثقافة الطفل – أو منظمة اليونيسكو العربية – أو التربية والتعليم، بتنقية هذا الإنتاج، ودعم وترويج الجيد والمفيد منه لمواكبة ثقافة وعقلية طفل اليوم واحتياجاته المستقبلية .

كما أنشأت مصر مركزًا لثقافة الطفل بجاردن سيتي عام ١٩٧١م، بأنشطة متميزة، ثم تحوّل إلى مركز تدريب حتى أصبح لدينا ثلاثون فرقة لمسرح الطفل، تتنافس من خلال مهرجانين: الأول بالقاهرة، والثاني بالأقاليم، حتى تجمد الوضع.

بعد ذلك جاءت مبادرة الرئيس محمد حسني مبارك الخاصة باعتبار الفترة من عام (١٩٨٩ : ١٩٩٩م) عقداً لحماية الطفل المصري، جاءت إعلاناً قوياً عن أهمية الطفولة، ودور الدولة والمجتمع والأفراد على السواء في رعاية هذه الطفولة من أجل مستقبل أكثر ازدهاراً وإشراقاً على أرض مصر .

***

الفصل الأول

الأهداف التربوية والاجتماعية

التى يسعى مسرح الطفل إلى تحقيقها فى مصر

برغم أنَ الاهتمام الحقيقي بمسرح الطفل في مصر لم يبدأ ظهور بعض نتائجه إلا في السنتين الأخيرتين، إلا أنه - في رأي المؤلفة - مازال بعيدا جدا بالقياس إلى هذا الفن الهام بالنسبة للطفل في أغلب بلدان العالم الأوروبي، وذلك على المستويين : التربوي، والاجتماعي .. ولكننا لا نستطيع أن ننكر الجهود المتواصلة على المستوى الحكومي في مصر، وعلى مستوى الاهتمام المتزايد من أساتذة الجامعات الدارسين أو المتعاطفين مع هذا المسرح، وكذلك (المسئولين - والإداريين والمؤلفين - والكُتاب - والممثلين - والفنانين المصممين - والمنفذين - والفنيين - والتقنيين - والمخرجين - وكذلك الأطفال) المشاركين الموهوبين لدفع عجلة التطور والتحديث لمسرح الطفل بكل أنواعه .

ومن خلال المرور على كل القطاعات التي تُخطط وتُمَنهج علميًا وفنيًا وتنفيذيًا لهذا المسرح، أملاً في تحقيق النهضة المنشودة، وُجِدَ أنهم يترسمون خطى الدول الأوروبية تخطيطاً وتنفيذاً، يعاونهم في ذلك الأساتذة المختصين والمسئولين الذين يؤلفون الكتب وينشرون الأبحاث، ويحضرون المؤتمرات، والندوات، ويُدلون بآرائهم في أجهزة الإعلام والثقافة المصرية من إذاعة وتليفزيون .

ومن الأهداف الأولى التى وضعتها حكومة مصر لمسرح الطفل في مصر ...

الأهـداف التربـوية :

إن جميع العاملين بمجال مسرح الطفل في مصر يؤمنون بـأن هـذا المسرح يُقدم قيماً ومُثُلاً نبيلة: كالإخلاص، والشجاعة، والأمانة، والبطولة، والعدالة، كما أنه يُـعتبر وسيلة اتصال للتجـارب الـسـارة إلـى الأولاد والبنات، ولـهـذا روعي أن يكون التركيز على توسيـع مدارك الأطفـال وجعلهم أكثـر قدرة على فهم الناس .



يكتشف الطفل المحيط من حوله ويميل إلى تمثيل أدوار الكبار

ولهذا يجب أن تلعب الوسائط التربوية في هذا المسرح دورها الهام في تدريب الحواس (التذوق – واللمس – والـشم – والبـصر – والألـوان – والأشكال – والأنغام – والأصوات – والتدريب الحركي الإيقـاعي) علـى اعتبار أن لعب الطفل ليس نشاطاً عبثياً، ولا هو يَقتصر على التسلية، بـل لِـعبة منذ البداية ذو طبيعة استكشافية تدريبية . فالطفـل إمـا سيكتـشف المحيط من حوله وأدواته، أو يُتقن مهارات حسية حركية (كالسيطرة على الجسد)، أو أدوارا اجتماعية، (كلعـب أدوار الكبـار) وكـذلك الرسـم، والسيطرة على حركة اليد، والتآزُر بينها وبين العين إن الألعاب التربويـة، والمواد التعبيرية مثل (معجون أقلام – أوراق تلوين) تشكل المادة الخـام التي تَـمُـد الطفل بالمثيرات التي تطور معرفته اللاحقة .

وعلمياً وتحليلياً يجب أن يضع القائمون على مسرح الطفل في مصر نصب أعينهم أن الاضطراب الذي يصيب الطفل، بما في ذلك (الخوف الشديد – أو القلق – أو الاندفاع – أو العدوان) في المواقف التي يواجهها – اجتماعية أو دراسية، يعتبر نتيجة مباشرة لما يردده الطفل مع نفسه، وما تقنع به ذاته من أفكار .. وخير علاج لمثل هذه الحالات، هو إجراء حوارات (منولوجات) بين الطفل ونفسه، لتنبيه الطفل إلى تأثير أفكاره السلبية في سلوكه، مثل ترديده عبارات (توقف – فكر قبل أن تستجيب – سأعُد لعشرة قبل أن أستجيب) بجانب أنه عن طريق مسرح الأطفال يمكننا أن نغرس في أذهان الأطفال أية مبادئ نراها إيجابية، ونبعد عنهم أي مبادئ غير مرغوب فيها .

ومن الأهمية بمكان ضرورة الاهتمام بتنمية خيال الطفل، ودَفعه إلى الابتكار الذاتي عن طريق التمثيل من وحي خياله الواسع والمتجدد، وتشجيعه على توظيف معلوماته التي اكتسبها في (العلم – والسلوك – والأخلاقيات – والتقاليد) عن طريق ما يُسمى " باللعب التعليمي"، وكم يكون الطفل سعيداً عندما يُعبر بنفسه ولنفسه عن ذلك .

ولما كانت البلاد النامية – أو التي تسعى إلى النمو – في حاجة ماسة إلى مؤسسات ثقافية دائبة التجديد والعمل، سعياً إلى تجديد العقل البشري علمياً، وتربوياً واجتماعياً .. لذا يلزم على العاملين في هذا المجال الإيمان بهذه الأهداف قولاً وعملاً.



لابد من تشجيع الطفل على توظيف معلوماته التى اكتسبها فى العلم والسلوك والأخلاقيات والتقاليد

واستنادا إلى أسس علم التربية، يمكن لمسرح الطفل أن يُحقق نتائج بعيدة المدى في عقلية وتصرفات الأطفال تربويًا – خاصة إذا تم توظيف ذلك من خلال المواد الدراسية، والأفضل أن يتم ذلك بأسلوب كوميدي بعيد عن الإسفاف والابتذال، وعلى أن يتم ذلك تحت إشراف المُعلم دون التدخل الكامل، بل ترك المجال لإبداع الطفل الذاتي. وكذلك أن يتم التمثيل بأسلوب اللعب والمشاركة الجماعية، فالأطفال حين، يلعبون، فإن مادة لعبهم الأساسية هي النشاط الخيالي البارز، والرفيق الخيالي، يصنعه الطفل من خياله، ليؤدي دورًا مُعينا . والأطفال الذين يتمتعون بتلك الظاهرة، لديهم قدرةٌ عقليةٌ متفوقةٌ، وخيالٌ ناضج، وتوافق نفسي واجتماعي إلى درجة عالية من السواء ... والخيال هو وسيلة الفنان لتحقيق حالة التركيز والمعايشة، إلى حد الاعتقاد بأنه يعايش أشخاصاً واقعيين .

وينبغي على الكتابة الدينية للأطفال أن تراعي في بدايتها ربط الأطفال بالرحمة والمحبة حتى ترسم في عقول الأطفال صورة عن رحمة الله – (وجه العبادة) – ومن ثم يرتبطون به برباط الحب القوي .. ولا بأس بعد ذلك من الدخول في تفصيلات العذاب الأليم لمن يعصى الله . وقد رأى أغلب المختصين بمسرح الطفل في كل دول العالم، أن تصبح الدراما – خاصة الدراما التي تقدم للأطفال من سن الثالثة، والتي يشارك فيها الأطفال مع الكبار، معتمدة على (الحركة، والصوت، والبكاء، والضحك، والإيقاع، وحركات الأيدي، والأرجل في المرحلة الأولى، والمشي، وملاحظة العالم من حوله)، ثم الدخول في الجو العائلي – أي في النشاط الجماعي المشترك . وكل مرحلة من هذه المراحل تخلق في الطفل الثقة، وتمنحه قوىً جديدة . وبمجرد أن يكتسب الطفل هذه القوى ويبدأ في استعمالها، تظهر مقاومتهُ للكبار .



ينبغى على الكتابة الدينية للأطفال أن تراعى ربط الأطفال بالرحمة والمودة حتى ترسم فى عقول الأطفال صورة عن رحمة الله (وجه العبادة)

من هذا المنطلق، لابد للعاملين في مسرح الطفل في مصر أن يضعوا في اعتبارهم أن استمتاع الطفل بطفولته، جزءٌ هامٌ من تربيته – كما أن تغذية حُبه للعب بالخيال، وبالأفكار على طريقته الحرة، هو جزءٌ حيويٌ من تربية ذكائه، وعقله، وشخصيته . كما أن قصص الفضاء الحديثة التي تدور حول رحلات الكواكب، ترضي حُب الطفل وحنينه للطبيعة، وتصورَه لحركتها الحية .

والحقيقة أن المؤلفين– والكتاب – والممثلين – والمخرجين في مسرح الطفل في مصر الآن يؤمنون بوجوب تربية أجيال قادمة محبة للسلام والمحبة، ومنع غرائزها العدوانية أو الهدامة الكارهة للبشر ككل .

كما يرى المتمرسون منهم ضرورة ربط المتعة الفنية العالية المستوى بين الطفل والمسرح البشري أو العرائسي، خارج وداخل المدرسة، على اعتبار أن المسرح أداة تربوية فعالة، وسريعة التأثير عند الأطفال .

ولا شك أن هذا اتجاهٌ علمي وفني ناجح يتوافق مع جميع الآراء المتخصصة، حيث يرى كثير من علماء النفس والتربية "أن العبقرية لا

تُورَث" وإنما تُصنع فعوامل البيئة والتربية والإعداد، كلها عناصر أساسية حتى لمن منحتهم الطبيعة المواهب .

أما الوراثة فهي تقدم (البذرة) التي يجب أن تُغرس في التُربة الملائمة، ونتولاها بالرعاية والتهذيب، قبل أن تنضج وتتفتح. وإننا إذا سرنا على هذا المنوال في مصر، سيصبح الإبداع عند الأطفال نتيجة حصيلة توافق عدد من العناصر الذاتية الداخلية للطفل، مع عوامل أخرى خارجية أو بيئية .

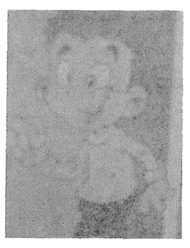
إن "مارك توين Mark Tuin" لم يكن مبالغا حين ذهب إلى أن مسرح الطفل هو أعظم الاختراعات في القرن العشرين . وقد وصفه بأنه "أقوى مُعلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب، اهتدت إليه عبقرية الإنسان" . وذلك لأن دروسه لا تُلقَن بالكتب بطريقة مُرهقة، أو في المنزل بطريقة مُملة، بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماس .

الأهداف الاجتماعية :

لما كان الفن يتأثر بالظروف الاجتماعية السائدة، ويحتوي الحضارة في كل عصر، ويكون له طابعه المميز الذي يجعله يختلف عن أي فن آخر، أو عن أي عصر من العصور، وهذا الطابع هو الذي يعكس درجة الفن ونوعيتها، من تقدم وازدهار، أو تخلف وانهيار، أو انحراف . من هنا بدأ الاهتمام الحثيث على الأهداف الاجتماعية لمسرح الطفل، وتتمركز هذه الأهداف في الآتي :

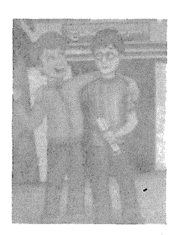
بعد أن لوحظ تزايد الخجل الشديد، والعزلة، وقلة الأصدقاء، عند بعض الأطفال، لدرجة تعوقهم عن التفاعل الاجتماعي السليم، وتحرمهم من فرص النمو والتعبير عن الذات، وبالرغم من أن هذا النوع من الأطفال عادة ما يكون حاد الذكاء فإن أحكام الناس عليهم تضعهم في درجة أقل مما هم عليه، ويراهم زملاؤهم على أنهم أقل جاذبية ومهارة من الزملاء الآخرين، الذين يتسمون بالانطلاق والجرأة في التعبير عن النفس، فقدْ رُؤِيَ

أن خير علاج لمثل هذه الحالات يتم عن طريق المسرح واللعب الذي يقوم على تمثيل بعض الأدوار الاجتماعية، ويعتبر مهدئا، لأنه يؤدي إلى التعبير عن العواطف، ويجعل الطفل اجتماعيا في تعامله مع الآخرين وخاصة مع الأطفال الذين عُرفوا بخجلهم الشديد .



العمل المسرحى يعالج الخجل الشديد والعزلة والانطواء عند بعض الأطفال

ويقترب الأطفال من الحقيقة حينما يمثلون الأشياء، مستخدمين الكثيـــر مـــن متطلبات اللعبة التي يلعبونها، حين يبدلون ملابسهم، واستخدام أصوات متنوعة حسب متطلبات اللعبة المسرحية أيضًا. وحتى الأطفـــال المنعـــزلين يبتكرون لأنفسهم ألعابًا مسلية.



الأطفال يحبون الزعامة الاجتماعية فى لعبهم من خلال التعويض والكبت والتشدد فى توجيههم

ولما كان المسرح عند الأطفال يقوم أساسا على اللعب، والأطفال يحبون " الزعامة الاجتماعية " في لعبهم من خلال التعويض والكبت والتشدد في توجيههم لذا أصبح المسرح هو الوسيلة المثلى لإعادة التوازن الاجتماعي عند الأطفال، وذلك بتغذية الرغبة في القيادة عندهم .. فمثلا الطفل الذي يعجز عن القيادة في مرحلة طفولته بسبب ضعف جسمه، نستطيع عن طريق المسرح أن نعوضه عن ذلك بإسناد أدوار الزعامة الاجتماعية، وليست الجسدية إليه، فيحس بقيمته وبتجاوز وضعه بين زملائه .

ومسرح الطفل المصري يحاول جاهدا التأكيد على هذه الجزئية، إلا أن التجمد وعدم التطور، سببه عدم وجود الكُتاب الواعين لهذا التوجُه .

وتؤكد الكتب والأبحاث والندوات واللقاءات الإعلامية في مصر الآن، على ضرورة التعلم من خلال القدوة التي تلعب دوراً مهماً في تعلم الطفل كثيراً من المهارات الاجتماعية في الفترات المبكرة من الطفولة .. وعلماء الصحة النفسية والعلاج السلوكي ينصحون الوالدين بالانتباه لدورهما في هذه الناحية، كما يوجهونهما إلى ضرورة اصطحاب أطفالهم إلى مسارح الأطفال البشرية والعرائسية .



القدوة تلعب دورًا مهمًا في تعليم الطفل كثيرًا من المهارات الاجتماعية

كما أصبح إيمان (المدرسين، والآباء، والأمهات، وأساتذة الجامعات من علماء اجتماع، وعلم نفس) يؤمنون بجدوى مسرح الأطفال في مصر وهدفه في تنمية العقول، وجعل الأطفال أفراداً ناجحين متوازنين في المجتمع، كما أصبحوا يعملون جميعاً على تنمية طاقات الأطفال الخيالية من خلال النشاط الإبداعي الذي يُركز على المهارات الذهنية، والأحاسيس الإنسانية الصادقة، وردود أفعالها على شخصية الطفل، وبالتالي يحدث التوافق الاجتماعي ما بين الطفل وبيئته، وعقيدته، وعواطفه الإنسانية .

ولما كان من المعروف أن الوالدين يرسمان بتصرفاتهما أمام الأطفال نماذج من المهارات والسلوك التي يتعلم منها الطفل : اللغة، وكيفية رعاية النفس، ومواجهته للأزمات الحياتية والانفعالية، وأسلوب الاستجابة للمواقف الاجتماعية، فإن مسرح الأطفال بأهدافه الاجتماعية البناءة، أصبح يهتم بهذا التوجه على مستوى النص المسرحي، والمواقف والأحداث الدرامية، وكذلك على مستوى الشخصيات في المسرحية من حيث التصرفات السلوكية النبيلة .

وتسعى ثقافة الطفل في مصر إلى تنشئة اجتماعية صحيحة، وذلك خلال سنوات الطفولة، وصولاً إلى سن الرشد حيث أنه من خلال هذه السنوات الحاسمة، تتم عملية الانتماء الجماعي بخصائصها وديناميتها الأساسية . والثقافة تساعد على تكوين الشخصية بمُجمَلِها وتحدد السلوك وتوجهاته من خلال عمليات النمو في مختلف أبعادها العاطفية والاجتماعية والسلوكية والجمالية . ولعل هذا يؤكد لنا أن مدى تقدم المجتمع، يرتبط بمدى أهمية النظرة إلى الطفولة والتعامل معها .

كما أصبح النقاد الاجتماعيين، ومؤلفي وكُتاب مسرح الطفل في مصر يسعون إلى التركيز على المسرحيات الاجتماعية للطفل، على اعتبار أن مثل هذه المسرحيات ما هي إلا تعليقٌ وتحليلٌ اجتماعي – حتى المسرحيات القائمة على التسلية والضحك منها .

وقد أصبحت الموضوعات التاريخية، والأحداث الجارية، وكذلك المسرحيات الخيالية، وشتى المسرحيات المليئة بالمفاهيم والمُثل والمبادئ عبارة عن ثيمات اجتماعية متعددة يُطِل منها الطفل المصري على العالم من نافذته الإدراكية الخاصة .

وأصبح من المتعارف عليه بين العاملين في مسارح الأطفال في مصر أن موضوع المسرحية التي تقدم للأطفال، هو عبارة عن استبيان اجتماعي نفسي غير مُعلن، وأن الحوار هو عبارة عن لغة مُرمَزة على نحو يفهمه الطفل .

ويرتفع الآن في مصر آراء أساتذة علم النفس، والتربية والاجتماع، والنقاد، منادية بضرورة إعداد القصص والمواد الثقافية للأطفال بحيث تُعدهم هذه المواد لعالم الغد، وللتعامل مع تكنولوجيا العصر. ولا شك أن أهمية مسرح الطفل تكمُن في الترويح عن نفسية الطفل بما تضيفه من فرح وسرور على حياته، بجانب هدفه الاجتماعي والتربوي والثقافي، وكثيرا ما يلجأ إليه المربون لنشر معلومة، أو تقديم نظريات وأفعال أخلاقية .



للدراما الاجتماعية تأثير فعال فى سلوك الأطفال

ولقد أكدت بعض الدراسات أن سلوك الأطفال الذين يمارسون ألعاب الدراما الاجتماعية، يكونون أقل عدوانية من سلوك الأطفال الذين لم يمارسوا التعبير الدرامي .

إن الطفل المصري – في رأي أغلب المهتمين بأمره – في حاجة دائمة وماسة إلى دراما لها تأثير المرونة في التطرق لأي موضوع يَهُمه، ولن نترك الطفل يقلد فقط الأشكال الاجتماعية، والأفكار المحدودة، والخاصة فقط ببيئته الاجتماعية عن طريق إسناد نفس الأدوار إليه كل مرة، وإنما الغرض يتحقق بتنوع المواقف والأدوار، والبُعد عن الشكل العادي .

وفي دراما الأطفال عندما تتحرك الشخصيات وتتكلم، نجدها تُؤثر، وتُحول تصرفات وسلوك الآخرين إلى سلوك بناء، ذلك لأنها دوماً تكتشف وتُحول الرموز المستخدمة للوصول إلى فهم أكثر شمولاً للمشكلات المطروحة . وهذه الإنسيابية في التفاعل، والتبادل في ردود الأفعال ما هي إلا قلبُ الدراما التي من خلالها يتم تحدي مدارك ومفاهيم الأطفال .

ومن أجل هذا نجد أن العلماء والباحثين في علم الطفولة قد أكدوا على موضوع السلوك، حيث يُعرف (الإنتربولوجيون) الثقافة بأنها (السلوك المكتسب)، وعند البعض الآخر، هي تجريدات مأخوذة من السلوك . ومن خلال عمليات التدريب على التمثيل في مسرح الطفل يهتم المدربون، والمنشطون، والمخرجون بتعليم الطفل الصبر، وإعطاء الفرصة للغير، والتعاون، والأساليب الكلامية، والنطق السليم، وكل هذه المهارات هامة جدًا للطفل حتى يكون واثقاً من نفسه مستقبلاً ، وقادراً على التكيف الاجتماعي مع الآخرين .

ولما كان كاتب الأطفال هو بالدرجة الأولى مُرب قبل أن يكون مؤلف قصة أو رجل مسرح، فيجب عليه أن يجعل الاعتبارات التربوية والاجتماعية تحتل مكان الصدارة بحيث لا يمكن التضحية بها في سبيل تحقيق حبكة قصصية ممتازة أو في سبيل الوصول بالحدث المسرحي إلى قمة درامية مثيرة، أو في سبيل خلق عنصر الفُكاهة، أو عاملَ تشويق،

فهذه كلها أمور رغم أهميتها، يجب ألا تصل إلى أهدافها الفنية على حساب الاعتبارات التربوية، أو النفسية .

وفي ختام الفصل الأول من الباب الأول، نشير إلى جزئية هامة ظهرت حديثاً على مستوى العالم، فقد نشأ في نطاق علم الاجتماع مدرسة عُرفت في أمريكا باسم (حركة السوسيومتريا)، وانتشرت خارج القارة الأمريكية، وقد اعتمدت هذه المدرسة على المسرح، ليكون وسيلة وقاية وعلاج . وكذلك في مجالات البحث الاجتماعي .. ويؤدي المسرح في هذه الحالة غايات وأهدافاً ذات طبيعة نفسية واجتماعية، منها معالجة الاضطرابات التكيفية وعُقد النقص، وبعض الأمراض النفسية، وإسباغ التناسب والانسجام على العلاقات النفسية والاجتماعية بين الناس.

وقد تفرع عن (السوسيومتريا) ما عُرف (بالسيكودراما) وهي الدراما النفسية (والسوسيودراما)، وهي الدراما الاجتماعية وهما أسلوبان يتخذان المسرح قاعدة لهما بشكل مباشر، ويهدفان إلى علاج حالات فردية وتقديم نماذج من السلوك ذات صفات كلية .

***

الفصل الثاني

إستغلال مسرح الطفل في مصر للعلاج النفسي وإثارة الخيال، وترقيق الأحاسيس

أمَا وأنَ مصر، تحاول أن تساير التطور السريع، والتحديث المتنامي لمسرح الطفل في العالم الأجنبي، يلزم عليها أن تستغل هذا المسرح في العلاج النفسي للأطفال، وكذلك إثارة خيالهم حسب مراحل أعمارهم، وإكسابهم أحاسيس وعواطف نبيلة، وذلك حتى يظهر مسرح الطفل المصري بصورة علمية وفنية وتقنية تواكب روح القرن الحادي والعشرين الميلادي.

العلاج النفسي عن طريق المسرح :



الواقع أن مسرح الطفل له أهمية سيكولوجية، فهو :

١ – ينمي قدرة الطفل على تجاوز حدود الواقعية، وعلى أن يذهب إلى ما وراء القيود الاجتماعية التي تفرضها عليه بيئته وواقعه الاجتماعي.

٢ – تنمية قدرته على تحقيق رغباته بطريقة تعويضية.

٣ – تنمية قدرته على تخليص نفسه من الضيق – والسُخط – والغضب والضغوط النفسية التي تفرضها بيئته.

٤ – مساعدته على مغالبة الظروف التي تزعجه أو تخذله في حياته الواقعية، وعلى قدر ما يُصاب الطفل باحباطات قوية في حياته، يكون إنضوائه في اللعب التمثيلي.

وإذن فإن مسرح الطفل إذا وُظِفَ كأسلوب علاج نفسي للأطفال أصبح متكاملاً في أهدافه.

وفي الواقع كانت النمسا من الدول الهامة في هذا المجال، ففي عام ١٩٢٧م استخدم التمثيل في العلاج – خاصة بعد الحرب الثانية وما خلفته من آثار سيئة في نفسية الأفراد، وكان لها نفس التطبيقات المعروفة أيضا (بالسيكودراما – السوسيودراما).

والعلاج الجماعي للأطفال، هو عبارة عن قيام مجموعات من الأطفال لتمارس نشاطاً معيناً في أندية للنشاط، وهم يعتقدون أنها لمجرد التسلية (كالمسرح).

والمُعالج والمُخرج يُدركان أنها للعلاج النفسي ويضم هذا الفريق مجموعة من الأطفال من مختلف الحالات مثل : (الطفل الكثير الحركة – والمخرب – والمنطوي – والمتأخر دراسياً – والغير متكيف مع الأجواء الأسرية والاجتماعية عامةً).

ومن أبرز أساليب الإرشاد المسرحي الجماعي تمثيل مشكلة نفسية عند الأطفال بأسلوب تعبيري حُر، ومثل هذا التمثيل يتيح لهم فرصة التنفيس الانفعالي التلقائي، وبعد ذلك سيصبحون قادرين على الاستبصار الذاتي دون اللجوء إلى التوجيه المباشر العنيف الذي غالبا ما يأتي بنتائج عكسية .

وفي بعض الأحيان تتحسن نفسية الطفل تحسُناً تاماً، إذا اجتاز تجربة التمثيل في مسرح الأطفال بنجاح، والسبب في ذلك، أنه لم يكن يُحِسُ بالثقة في نفسه، أو لم يكن موضع تقدير رفاقه، أو ربما ساوره الشك في عدم سماح مُعَلِمه له بالتمثيل.

يقول أحد أساتذة علم النفس : " إن الإرشاد النفسي هو درجة من درجات العلاج النفسي، وهو جهد في سبيل تعديل السلوك وتقويمه. وهو أيضا توجيه، وهذا التوجيه إن كان هدفه توافق التلميذ مع الأجواء المدرسية، فهو توجيه تربوي، وإذا استهدف توافق الفرد مع نفسه ومع الآخرين، فهو إرشاد نفسي ".

كما يرى كثير من عُلماء النفس أن التمثيل مَن أهم الوسائل التي تستخدم لتحقيق الشفاء النفسي، فقيام المرء بتمثيل دور ما في تمثيلية، أو مشاهدتها، يؤديان عادة إلى نقص التوتر النفسي، وتخفيف حدة الانفعالات المكبوتة، وذلك عندما يندمج الممثل أو المتفرج في جو التمثيلية، ويتقمص دوراً معيناً .

ويلاحظ أن بعض التمثيليات تزيد الأعصاب توتراً إذا كان المتفرج غير راضٍ عن الفكرة التي يشاهدها، أو إذا كان الممثل غير راضٍ عن الدور الذي يقوم به .. أى أن التنفيس عن الانفعالات الحادة المكبوتة لا يحدث في التمثيليات إلا إذا رضي المتفرج أو الممثل عن المواقف والشخصيات التي تؤثر فيه.

ومن الظواهر النفسية التي يمكن معالجتها عن طريق التمثيل (الخجل – والانطواء – وعيوب النطق).

كما يحتوي اللعب الإيهامي على قدر كبير من تمثيل المواقف العدوانية، كأن تـدعي الطفلة أنها ستلقي لعبتها على النار، أو تضربها لو أخطأت، وكذلك يشنق الطفل لعبته أو يعذبها .. وهنا يرى بعض الباحثين النفسيين أن هذه الحالات هي إسقاط للرغبات العدوانية المكبوتة مثل الشيء الذي يخشاه الطفل من أمه أو أبيه، فيحاول إسقاطه على لعَبه.

ويهتم (المدربون – والمخرجون – والمدراء – والمعلمون)، وفي بعض الأحيان الممثلون – والكتاب المسرحيون – بحاجة الطفل للتفاؤل والواقعية، وحل عقدة الخوف ولتنفيس الحصر النفسي عندهم.

وعلى المستوى النفسي يمر الطفل بمرحلة تحطيمية في حياته، فهو ينحو نحو تحطيم كل ما تقع يديه عليه، وأكثر من ذلك يطمع في تحطيم كل ما يراه. والمسرح العام في تاريخه العالمي مَر بمثل هذه المرحلة من خلال ما يُسمى بنظرية (مسرح القسوة)، تلك التي تبلورت على يد الكاتب والمفكر المسرحي الفرنسي (أنتونين آرتو (١٨١٦ – ١٩٤٨م) .

إن الطفل على المسرح يكتسِبُ الثقة بقدراته، وخاصة قدرته في التأثير على أهله وأصدقائه، لذلك من الضروري أن تتوفر للطفل عناية إرشادية لتجنب وضع الطفل في موقف فشلٍ قد يؤذيه نفسيًا .

وعندما نتكلم عن عيوب النطق عند الأطفال نجد أن (الفأفأة – والثأثأة – واللعثمة) ليست عادة عيوباً تشريحية، وإنما هي في غالب الأحيان عِلل شخصية سيكولوجية. أسبابها الخوف، وجهل الوالدين بطبيعة الطفل مثل (الطفل الأعسر) فهو يكون عرضة للتخويف والسخرية من الجميع. وبذلك يتلعثم لسانه كلما شرع في الكلام. وقد وجُد بالإحصاء تلازُماً كبيراً بين الأعسر، والتلعثم، والفأفأة، والثأثأة.

إثارة خيال الأطفـــال :



إن لعب الأدوار فى المسرح ينمى لدى الأطفال النشاط والتصور والتخيل والأحاسيس والتعبير اللفظى والعلاقات الاجتماعية

إن الابتكار والتخيل والقصص البعيدة عن الواقع، هي وسيلة الأطفال ليُعَبروا عن دهشتهم من هذا العالم الكبير، وما يدور فيه. كمـــا أن لـــــعب الأدوار، ينمي (النشاط - والتصور - والخيال - والأحاسيس - والتعبيـــر اللفظي - والعلاقات الاجتماعية) عند الطفل. وأيضا يربي حسن التصرف، ومراعاة الجماعة. وخير مجال لذلك هو المسرح.

ولَعَل من أهم أنواع لعب الأطفال، اللعب الإيهامي - أو التخيُـــلي، فعندما نجد الطفل يلعب مثلا : دور الأب، أو الأم، أو الشرطي، فهو يمثـــل ما يرى الكبار يعملونه. هذا النوع من اللعب هو الأساس النفسي الذي يرتكز عليه المسرح الذي يقدمه الأطفال ... ومن أهم أنواع النشاط المسرحي الذي يقوم به الأطفال (التمثيل التلقائي - أو الدراما الإبداعية).

ومن المعروف أن شارات الوعي عند الأطفال تبـــدأ بالارتجـــالات، والمحاكاة والانشغالات، حيث يبدأ الطفل بتلمُـــس معارفه من المحيطين به، ومن يتعامل معهم ويفسر علماء التربية والنفس هذه الحالة عند الأطفال بأنها تشبه المحاكاة في المسرح عن طريق الإيماءة والإشارة والحركة.

ومن أهم المواضيع التي تشغل بال الباحثين دائما موضوع (الخيال) ومازالوا مشغولين به – خاصة عند الأطفال. والخيال في رأيهم هو نشاط نفسي يتم من خلاله المعالجة الذهنية والحركية لبعض المواقف بشكل جديد، وقد يظهر في صورة تشكيلية. ومسرح الأطفال هو الوسيلة المثلى للتعبير عن هذا الخيال – خاصة في المراحل العُمرية الأولى عند الطفل، إذ يكون خياله واسع الأفق بلا حدود .. وإذا ما توالت السنوات في حياته قللت من هذا الخيال، ووضعت حدودًا لما يُسلم به أو يصدقه.

ويتم التخيل ذهنيًا نتيجة لانطباع معين. والقدرة على التخيل مرتبطة بالحالة الذهنية التي يكون عليها التلميذ، والتلاميذ أحيانا يخافون ويخطئون عندما يقفون أمام زملائهم في الفصل، بسبب تركيز الأنظار عليهم، وهذا يؤثر في قدرتهم على التخيل ويجب على المدرس أن يعالج مثل هذه الحالات بالكلمات المشجعة، أو كلمة دعابة صغيرة.

وتعتبر القيم النفسية من الفوائد الهامة أيضًا، خاصة في مسرح الأطفال، فبمشاهدة المشاكل وكيفية حلها على المسرح، يتعلم الطفل بجانب المتعة، الفرصة للمشاركة في حل المشاكل بشكل مبدع.

وفي دراسة نشرها (جوخاتينا) عن تنمية الخيال الإبداعي عند الطفل، أشار إلى وجود ثلاث استراتيجيات يمكن من خلالها تنمية الخيال الإبداعي عند الطفل .. تلك هي :

١ – إستراتيجية كسر المعتاد.

٢ – إستراتيجية التحليل.

٣ – إستراتيجية إعادة التأليف.

وهذه الأساليب، تُبرز دور تفكيك الواقع إلى جزئيات حتى لا يظل بصلابته حجر عثرة في تغيير زاوية النظر بما يؤدي إلى الجمود والتصلب، وهو يؤدي في النهاية إلى حالة من التدهور، سواء في إدراك هذا الواقع أو في التعامل معه.

وفي مسرح الطفل نجد أن إيقاع الشعر البسيط، والجمل القصيرة، والصور السريعة، كلها خصائص تلائم الطفل، وهو يتابع العمل بحيث تستميل إيقاعه، فيُخفض من مقاومته، ويترك خياله يحلق في أفق الأسطورة أو الحكاية.

والخيال عند الطفل هو الواقع، فالطفل يرى دائمًا دميتهُ كائناً حياً، ويتعامل معها على هذا الأساس. لذلك كان من السهل تعويد الأطفال على الاستمتاع بمسارح الدُمى، وكل من يرى الأطفال وهم يلعبون بدُماهم، يستطيع أن يرى الأصل التاريخي للمسرح .. هذا العالم الخيالي الرائع الذي يلفهما معًا، وتلك العلاقة السيكولوجية التي تربطه بها، هي الأسس التي انبثق عنها مسرح الدُمى.

ترقيق الأحاسيس عند الأطفال في مسرحهم :

العمل على ترقيق أحاسيس الأطفال مهمة صعبة وعسيرة .. وهي تحتاج إلى تفهم كامل لنفسية الطفل وأفكاره وانفعالاته، بحيث يمكن التأثير عليه بطريق غير مباشر، طمعا في إكسابه خبرات حياتية، دون عنف أو إجبار.

ومن المعروف أن الإنسان يمر بثلاث مستويات قبل أن يصل إلى كمال الإجادة لعمل من الأعمال، المستوى الأول التأهل العام، والتنشئة الأساسية، والاكتساب المتشعب بخبرات الحياة والمجتمع وثقافة العصر .. إلخ. وهذا هو المستوى العام من الارتقاء .. ثم ينتقل الشخص إلى نوع من التخصص في مجال من المجالات، مستفيدا بما تم تحصيله واكتسابه، ثم ينتقل إلى ممارسة فعل من الأفعال إبداعاً، أو تقليدا، أو تذوقًا.

ويقع على عاتق المدرسين، والمُنشطين، والمؤلفين، والمُخرجين، وعلماء التربية، وعلماء النفس، توجيه الطفل إلى ما يفيده. ومن المهم استثمار المسرح لترشيد استعدادات ودوافع الطفل، والدفع بها إلى المشاركة

في العملية الإبداعية ذاتها من خلال تنشيط خياله وإرساء قيم إيجابية فعالة تعمل بمثابة أطر تنظيمية لسلوك الطفل.

ومما يساعد على تنمية الإبداع وتدريبه، أن يوجَد الطفل وسط جماعة تتسامح مع الأخطاء، وتشجع على الاختلاف، ولا تكثر من النقد، وتأخذ موقفا تشجيعياً لأفكار أفرادها.

بينما يقضي على الإبداع، وجود الطفل وسط جماعة تسلطية، تُكثر من النقد، ولا تتسامح مع الأخطاء، وتنبُذ من يخرج عن المألوف، وتسخر من الجديد، وتتسم بالصلابة، وضيق حرية الحركة المسموح بها، وممارسة أنواع من الضبط، والإحباط.

إن الإسراف في الانتقاد، واللوم، وإظهار السلبيات خاصة عند بداية ظهور الأفكار الجديدة، يؤدي إلى خوف الشخص، فيبطئ تفكيره، وتنخفض بالتالي الأفكار المُبدعة لديه وثقته بنفسه.



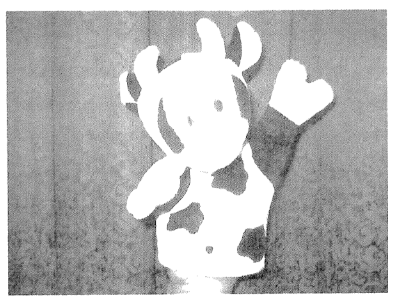
كثرة النقد وعدم التسامح مع الأخطاء والسخرية تقضى على الإبداع لدى الطفل

والمسرح يعطي للطفل مجالاً واسعاً للتوحُد معه في جو عقلي وإحساسي وانفعالي خاص يكون له رد فعل سريع وعميق على عواطفه وتواصله مع الآخرين.

إن قوة اهتمام الأطفال بالتجربة المسرحية، تفوق كل تصور. فعندما نلاحظ خمسمائة طفل ممن لا يعرفون الهدوء عادة، وقد جلسوا ما يقرب من

ساعتين يتابعون بشغفٍ ما يجرى على خشبة المسرح، مأخوذين مسحورين، نعرف حينئذٍ مدى قوة تأثير المسرح على الأطفال. ذلك أن نفسية الطفل على استعداد للتفاعل مع الشخصيات المسرحية، بدرجة تجعلهم قابلين لاكتساب خبراتٍ، وتحصيلِ معارف تفوق مستواهم. مع مراعاة أن ما يقدم للطفل يجب أن يكون مناسباً لسِنه، فهذا أمرٌ بالغ الأهمية، حيث دلت الدراسات النفسية على أن الأطفال يهربون من الأعمال التي تعلو على مستواهم، بينما يثابرون على العمل إذا شعروا بقدرتهم على النجاح والمواد التعليمية التي تناسب الأطفال، يكون لها معنىً في أذهانهم وتنمي معلوماتهم وخبرتهم، وتطور شخصياتهم في الاتجاه الاجتماعي المرغوب فيه، فيصبحون أكثر تكيُفاً في حياتهم الاجتماعية والنفسية – خاصة العاطفية من خلال حُب البشر جميعا.

والحكايات على الرغم من البساطة التي تميز أفكارها تُقدم للطفل آفاقا خصبة، تفجر في نفسه صوراً أخرى وأخيلة أشد خصوبة، وهذا هو التحدي الذي على المبدع أن يضعه أمامه كوسيلة لإخصاب ذوقه. فليس من المرغوب فيه بالنسبة للمبدع، أن يقدم عملاً للطفل ليتمتع به وينساه، بمجرد أن ينتهي عرض العمل – خاصة إذا كان هذا الإبداع في مجال مسرح الأطفال .. فقد اتضح عبر العديد من الدراسات النفسية السابقة، أن العمل يكون أكثر خصوبة، إذا ما كانت الاستجابة التي تترتب عليه مُتسمة بأنها استجابة داعية إلى الفكر، مثيرة للخيال، مُحفزة للهمم وقد توفر هذا بشكل جيد في حكايات جحا العربية.



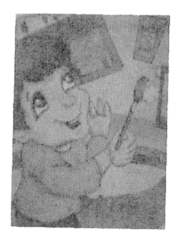
الأطفال يستفيدون من العبر الأخلاقية عن طريق العرائس

كما أنه من نتائج مسرح العرائس الخاص بالأطفال، ضرورة الاستفادة من العبر الأخلاقية المُتضمنة في الحكايات الشعبية المعروضة في إطار مسرحي – سواءً البشري، أو المُعتمِد على الدُمى – وأثر ذلك في تشكيل وجدان الطفل، وتحقيق متطلباته النفسية والثقافية والجمالية من خلال مخاطبة أحاسيسه.

والحقيقة العلمية والإبداعية أن الأطفال يتفاوتون في رؤاهم وأحاسيسهم، وذلك من خلال ماورثوه من الآباء والأمهات، وما اكتسبوه من خبراتٍ وقدراتٍ، في مجال الفنون عامة

وقد أجريت تجارب عديدة على عينات من الأطفال، حيث أعطيت لهم أقلام مختلفة الأصباغ، وطُلب إليهم تكوين رسوم تعبر عن مواقف وحكايات مُحزنة، وأخرى مُفرحة، وثالثة مُخيفة، وقد لوحظ أن الأطفال ميالون في الغالب إلى استخدام ألوان معينة للمواقف الانفعالية المختلفة، وأن ميولهم تختلف باختلاف مستوى النمو، وبالظروف النفسية للطفل، كما تختلف باختلاف جنس الطفل (ذكر كان أو أنثى).

وهذا يؤكد أن أنواع النشاط التي يبتكرها الأطفال، والأشغال التي ينجزونها مستخدمين مواد بيئتهم وأساليب تراثهم الثقافي من (ألعاب – وأغانٍ – ورقصات – وتمثيل – وقصص – ورسومات) يبتكرونها، للتعبير بحريةٍ عن تجاربهم الشخصية في العالم المحيط بهم، وللتعبير عن خلجات وجدانهم إزاء الأحداث التي تقع لهم وتخيلاتهم فيما يرونه من حلول لأي مشكلات تساهم في تكوين تراث قومي تستفيد منه الأجيال القادمة.



أنواع النشاط التى يبتكرها الأطفال تكون للتعبير بحرية عن تجاربهم الشخصية فى العالم المحيط بهم

ومسرح الأطفال من خلال ما يعرضه من موضوعات عن التسلط والعدوان وارتكاب المعاصي، والإقدام على اقتراف الجرائم في حق البشرية، وحق الكائنات الحية ككل – حتى لو كان ذلك من خلال الأساطير، أو عالم الخيال أو من خلال موضوعات الخيال العلمي، أو الواقع الحياتي – الذي يدعو الأطفال إلى إعمالِ العقل واستنتاج النتائج البناءة، والابتعاد عن الانحرافات، والإيمان بالتعايُش السلمي بين شعوب العالم. ولعلَّ إدراك الطفل – من خلال العروض المسرحية – أن الجريمة لا تُفيد مُرتكبيها في النهاية، هي المفهوم الأكثر فاعلية في النفس البشرية عامةً، وفي الطفل خاصةً.

ويلعب الرفيق الخيالي عند الأطفال دورًا رئيسيًا في أبعادهم النفسية والإبداعية – خاصة في فن الأداء التمثيلي، وذلك لعدة أسباب ... أهمها :

١ – أن اللعب التمثيلي عند الأطفال، يُمثِل محورًا هامًا من محاور تشكيل سلوكهم، وكلما كان الطفل ذو قدرة عالية على الاندماج، كان أقدر على تشكيل سلوكه في أوضاع جديدة.

٢ – أن الرفيق الخيالي يَبرُز لدى الأطفال في ما بين السنة الثالثة والنصف والسادسة تقريباً وهي المرحلة التي ينشط فيها التمثيل الارتسامي أيضًا.

٣ – أن تلك الظاهرة، هي عبارة عن أداء تمثيلي تلقائي، يقوم به الطفل وحده.

٤ – الأطفال الذين تَبرُز لديهم تلك الظاهرة بتفوق، يتمتعون بدرجة عالية من الذكاء والقدرة اللغوية، وحسن التوافق الاجتماعي، كما أن لديهم قدرات إبداعية متفوقة، واستعدادات جمالية، تتمثل في عمق الاستمتاع بما ينجزونه من أعمال.

٥ – الأطفال الذين يقومون بالتمثيل، والأطفال غير الممثلين، الذين يقومون باللعب مع رفاقهم الخياليين، لا يرحبون بتدخل أحد لتعديل سلوكهم أو توجيههم.

٦ – الأطفال الذين تَبرُز لديهم تلك الظاهرة، يمكنهم القيام بتأليف أدوار وتأديتها بشكل تلقائي.

٧ – يمكن الإيحاء للأطفال بأداء الأدوار التي تكون لهم خبرة بها، وهم بالفعل يقومون بتلك الأدوار بشكل تلقائي، وبدرجة عالية من الجودة.

٨ – من خلال الكشف عن الأطفال الذين يتمتعون بوجود رفيق خيالي لديهم، نستطيع توجيه قدرتهم ونشاطهم لأداء الأدوار التمثيلية، على أن نترك لهم حرية اختيار تلك الأدوار، من واقع خبرتهم الخاصة.

٩ - تدخل الكبار في تلك المرحلة، ينبغي أن يكون في أضيق الحدود، حيث أن تلقائية الأداء التمثيلي، هي سمة من سمات سلوك الأطفال، وتلقائية الفعل هي أبرز خصائص سلوك الأطفال عموما، وعلينا أن نستثمر تلك الخاصية في توجيهها إلى الأداء التمثيلي التلقائي بحكم ملاحظاتنا عن ظاهرة الرفيق الخيالي – واللعب التعاوني لدى الأطفال.

***

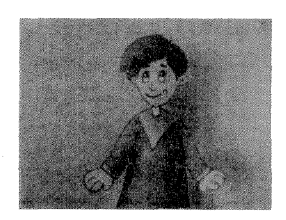
الفصل الثالث

عوامل إنسانية تتعاون على تأصيل وتحديث دراما الطفل المصري من خلال المنهج العلمي

هناك عوامل إنسانية غائبة عن أغلب المشتغلين بثقافة الطفل المتمثلة في أدبه، ومسرحه، وقصصه، وجميع أنشطته الإبداعية في الفنون كلها، ولعلَ هذا هو السبب الرئيسي في عدم التطوير والتحديث السريع لعالم الطفل المسرحي في مصر.

ولعل من أصعب الأمور أيضاً أن يتفهم المرء عالم الطفل المسحور، ويعرف كيف يجذب اهتمامه، وكيف يتفهم همومه، ويخاطب أحلامه، ويغرس في وجدانه اتجاهات إنسانية، من خلال حدوتةٍ بسيطةٍ، أو أغنيةٍ مرحة، أو رقصةٍ مُعبرة، أو بسمةٍ طريفة من مشاهدة مسرحية يتم عرضها له.

تأصيل وتحديث مسرح الطفل المصري علمياً :



من أصعب الأمور أن يتفهم المرء عالم الطفل المسحور، ويعرف كيف يجذب اهتمامه

كُلُنا نعلم أن ظهور الأطفال على المسرح، ينمي فيهم الميول الاستعراضية. كما نعلم أن المسرح الذي يُقدمه الكبار للأطفال، هو المسرح القادر على تقديم قيم فنية مرتفعة، وهو المسرح الذي يمكن أن ينقل فكر وفن المؤلف والمخرج إلى المشاهدين الصغار ... إنه المسرح الذي يُنمي شجاعة الصغار، وثقتهم بأنفسهم، ويعمل على إيجاد التوازن بين المضمون الفني، والأخلاقي، والاجتماعي، والنفسي، وبين عناصر الفكاهة، والمرح، والتشويق.

كما أن القول بأن الأطفال ليسوا حُكاماً على درجة من الكفاية بحيث لا يستطيعون التمييز بين الغث والثمين، قول مردود عليه .. إنهم دائمًا لا يستطيعون تحليل أوجه الخطأ، ولكنهم يتأثرون بالتمثيل المُتقن، ولا يحركهم التمثيل الهزيل. ولذا ينبغي أن نقدم لهم خير ما نستطيع وذلك من خلال (وسائط تثقيف أهمها : أدب الأطفال – وكتب الأطفال – ومكتبة الأطفال – والوسائط المسموعة والمرئية من إذاعة – وتليفزيون – وسينما – ومسرح – ولعب، إلى جانب المتاحف والمعارض – ومهرجانات الأطفال – وأعيادهم – وفنون الأطفال الأخرى) كُل هذا له أهمية في تكوين الركيزة الثقافية للطفل.

ولقد أجمع الكثيرون من المربين في مجال الطفولة، على تنمية (الحواس) عند الطفل، خاصة حاسة السمع .. لأنها النافذة على عالم الأصوات، وعالم المعرفة وهي الصلة بين عقلهِ، والعالم الخارجي، وتنمية هذه الحاسة أيضا تنمي الذوق الجمالي، والموهبة الموسيقية، والتلذذ بسماع الأصوات الجميلة.

إن مسرح الطفل ليس مجرد صُور غنائية يرددها الصغار، دون حكاية مقنعة تكون مبررا لحركاتهم، ورقصاتهم على خشبة المسرح. ويجب أن نفرق بين خَلق مسرح للطفل، ومسرح بالطفل : فالأول تعليمي، والآخر مدرسي يستغل التمثيل في العمليات التعليمية والتربوية.

والمسرح الذي يُدين الجريمة، هو من مسارح الحقيقة الإنسانية التي يحاربها الإنسان ليصير بريئاً ، والمسرح الذي يعلن الفضيلة والحب، مسرح حقيقي يتهافت الممثل على اعتماده ليظهر به كدُمية من دُمى الوداعة واللطف، ومثل هذا المسرح هو المناسب للأطفال.

والطفل إذا اكتسب قدرًا كافياً من الجمال، فلابد أن تتفجر داخله طاقات الخير، التي سوف تصل به إلى الحق. وبذلك يصبح لديه القيم المثالية العُليا الثلاثة (الخير - والحق - والجمال). وهذا دون شك سينعكس أثره على سلوكه في بيئته، وفي مدرسته، وفي الشارع، وأيضاً مع أصدقائه. وفي تفجير طاقاته الفنية، وما أحوجنا إلى أن ننمي تلك الحاسة الجمالية لدى أطفال.

ومن هنا نجد أن عروض فن الباليه، لها تأثيرها الإيجابي على الطفل المصري فهي تساعد على تربيته ونشأته على قيم وأفكار إنسانية راقية، وتساعد على رفع المستوى الفني والوجداني لدى الطفل، وتربي فيه حب الفنون، خاصة إذا كانت الموضوعات تشد انتباه الطفل، وتُقدَم بشكل جذاب ينفعل بها ويتفاعل معها.

المسئولية العلمية لكاتب مسرح الأطفال في مصر :

المسئولية الأولى في مسرح الأطفال تقع على عاتق الكاتب أو المؤلف. فإذا كان هذا الكاتب بجانب فهمه للطفل في مراحل نموه المختلفة يتمتع بأسلوب التفكير المنهجي العلمي، فلا شك أنه سيكون كاتباً متميزاً مسايراً لروح القرن الحادي والعشرين الميلادي، ودافعاً للطفل المصري إلى طريق التفكير العلمي والتأمُلي.

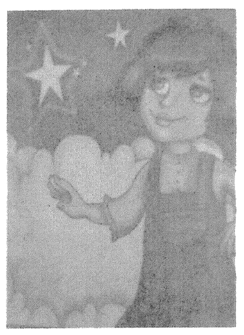
فالكاتب حين يرسم شخصياته، يحاول أن يقدمها للجمهور من خلال شكلها، وتصرفاتها، وحركاتها، وملامحها، وملابسها، ولهجتها في الكلام، وما يجرى على ألسنتها من حوارٍ بذكاءٍ ولباقة، يُمكن الطفل من تحديد

أبعادها، ويُعينه على فهمها، والاقتناع بها، والتعاطف معهــا، والإحــساس بمشكلاتها، والانفعال بتصرفاتها، ومواقف صراعها داخل المسرحية.

ومن العبث أن نتجاهل شغف الأطفال وحبهم للمغامرات في طفــولتهم خاصة الطفولة المتأخرة (من سن ٨ : ١٢ سنة) فهذه الخاصية جزء مــن كيانهم النفسي.

وقد اغتنمت وسائل الإعلام هذه الخاصية في الصغار وقــدمت لهــم مجموعة مــن مسلسلات المغامرات البوليسية الغامضة، التــي زادت مــن ولعهــم الشديد بالمغامــرات لدرجــة يخشى منها أن تبــدو لهــم الحيــاة اليومية كئيبة، مُــمِــلة رتيبة .. أما على مستوى مسرح الطفل فإنه يجــب على المؤلف لمسرح الطفــل والمخرج والممثل، أن يكونوا علــى درايــة بعقلية الطفل، وعالمه الخاص، والأشياء التي تشده في (اللعب – والطيور – والحيوانات – والغناء – والرقص – والضحك وغيرها) حتى يوظــف ذلك في مسرحة المناهج.

ولذا يرى الكثيرون أنه في مسرح الطفل، لابد من إعــداد (قــصص الألغاز، والخيال العلمي – والمغامرات – والبطولات – والألعاب الرياضية – والاختراعات والرحلات – والفكاهة – والتراجم – والفضاء – والكون – وتنمية المسئولية الاجتماعية – والوعي الاجتماعي – ومعلومات عن البلدان – وعادات الشعوب – وتنمية التفكير العلمي) من خلال مواقف طبيعية تقوم بتنمية الإبداع والتذوق الأدبي واستخدام الخيال العلمــي، والــدعوة إلــى التفسير والتعليل والموازنة، وعرض المادة العلمية على أنها نتيجة تطــور، ووضع المادة على شكل مشكلة تتحدى العقل، واستخدام علامات الترقيم.



الأطفال يستفيدون من قصص الألغاز والبطولات والفضاء

ومن النماذج العالمية الناجحة على المستوى العالمي، والذي يجب أن يقتدي بها المؤلفون المصريون ما كتبه الرسام والنحات والمعماري والموسيقي والمهندس الإيطالي (ليوناردو دافنشي)*، من حكايات قصيرة ذات معانٍ عميقة، جاء بعضها على ألسنة الحيوان، والنبات والجماد – ويبدو أن أكثر حكايات دافنشي قد فُقدت.

وقد ظل الناس في عصره يتساءلون عن المصدر الذي يستقي دافنشي منه حكاياته، وحين عجزوا، اعترفوا بأنه لم يكن فناناً وعالماً فحسب .. بل كان قاصاً مبدعاً وحكاياته قد شاعت بين الراشدين. وبعض كُتاب الأطفال قد قلدوا دافنشي، بعد أن ظهر أدب الأطفال، حتى كُتاب اليوم نجد في قصصهم بعض قسمات قصص دافنشي، لذا يُصَحُ أن يعد دافنشي من بين الآباء الأوائل لأدب الأطفال.

---

* **ليوناردو دافنشي : (١٤٥٢ – ١٥١٩م) من نوابغ عصر النهضة.. ولد في فيتشي في (ايطاليا) تعلم التشريح، والهندسة، والأدب، والموسيقى، والنحت، ولاسيما الرسم الذي قامت عليه شهرته، وأشهر لوحاته الجيوكندا.**

كما أن الأسلوب غير المباشر هو الأفضل في العمل الفني .. سـواءً كان (قصة أو مسرحية، أو فيلما سينمائياً، أو شريطًا تليفزيونيًا، أو رسوماً متحركة، أو عرائس) أو أي شكل فني يختاره الكاتب.

المهم أن تنجح الكتابة في الايحاء بقيم الإيمان – والشجاعة القلبيـة – والنزاهة والصدق – والشرف – وأن تكون هذه القيم ضمن البناء الهندسي للعمل الفني ذاته، ولا تكون مُقحمة عليه، فالفنان إذا عَـبَـرَ عما لا يُحسُ به فكره، فإن عمله يفقد عـنصر الصدق.

إن الأطفال يتعلمون كثيراً من سلوكيات الكبار، باعتبار أن الكبار هم القدوة، وإرشادهم عن طريق القدوة أمر هام وضروري، والقـدوة وسـيلة مؤثرة، إذا كان الوالدان مخلصين في كل عمل .. والمكافـأة تلعـب دوراً هاماً في تشجيع الأطفال خاصة إذا كانت مما يرغبـون فيـه الأطفـال.. والإقناع بطريقة هادئة من شأنه توجيه الأطـفال أيـضًا.



الأطفال يميلون إلى الأعمال التاريخية الخالدة

وكثيراً ما يتعرض الأطفال لقراءة أعمال خالدة ويرغبون في التـشبه بها مـثل (خالد بن الوليد – أو المعتصم بالله – أو صلاح الدين الأيوبي).



الأطفال يحبون التشبيه وتقليد الشخصيات التاريخية البارزة

كما تتعلق الفتيات بشخصيات نسائية بارزة (كالخنساء – أو شجرة الدُر – أو جان دارك ... إلخ) وهذا في حد ذاته ارتقاء بالسلوكيات، وتقليد للشخصيات الخالدة .. ولذا من الضروري أن يلجأ كُتاب مسرح الطفل المصري إلى تناول مثل هذه الشخصيات لجعلها قدوة يقتدي بها أطفال الغد من خلال ما يستخلصونه من مواقفها النبيلة والشجاعة والسوية، وبالتالي يصبح الطفل قادراً على التأثير على الغير مستقبلا .

إن المسرح من أخطر قنوات التوصيل التي يمكن أن تُرسخ في عقول الأطفال شكل ومضمون الأفكار، بل وتثير في عقولهم أخيلةً أو أفكاراً أخرى، ومن هنا كان من الضروري انتقاء المادة المقدمة للأطفال، ومن أهم عناصرها :

١ – يجب أن تعمل هذه المادة على تشكيل عقلية خصبة لدى الطفل، لدفعه إلى المزيد من البحث والتأمل وتنشيط الخيالّ، وألا تكون مادة ساكنة تقدم المتعة المبتذلة.

٢ – لابد أن يحمل كل ما يُقدم للطفل قيمة مستقبلية تدعوه إلى الفعل، وعدم الخوف من المغامرة، وعدم الاستسلام.

٣ - لا تُقدم له حلولاً نهائية لمشكلاتٍ قائمة، ولكن تدعوه للمشاركة في مصير الشخصيات.

٤ - يجب ألا نقدم للأطفال عظات مباشرة ونصائح آمره، فمثل هذه المُنبهات منفرة لهم، وتجعل الطفل منصرفاً عن المواقف الإيجابية، ويُحلق بخياله في أمورٍ غير مجدية.

ومحور الأفكار السابقة هو تنمية الخيال، وتنشيط القدرة على الابتكار والإبداع لدى الطفل.

نماذج عالمية متميزة لكتاب مسرح الطفل يجب أن يستفيد منها المسرح المصري :

تظل قواعد الدراما المعروفة هي الأساس سواءً في دراما الكبار أو الصغار. ولكن بالنسبة للأطفال تكون أبسط من حيث الحبكة، وعدم التعقيد، كالإفراط في مشاهد Flash Back، وذلك حتى يستوعبها عقل الطفل، والصراع هو أساس العمل الدرامي، ويحمل قدرًا من الأهمية في دراما الطفل، فإذا تسلسلت الأحداث في رتابة بعثت على الملل. والصراع يكون بين قوتي الخير والشر، أو القوي والضعيف، ويجب ألا يُقدَم الشر في صورةٍ محببة للطفل.

والمضمون الذي يحرص عليه مسرح الأطفال هو خلق الأحداث التي تخدم مفهوم التربية، بالقدوة أو بالعقوبة النفسية، أو البدنية، أو بالقصة بعد أن تصاغ دراميا، دون التبسيط إلى حد السذاجة التي تثير استخفاف الطفل.

ولقد رأينا في عصر العولمة أن عِلة مجتمعاتنا العربية هي التخلف عن إدراك حضارة العالم في العلم والتكنولوجيا، والاكتفاء باستيراد التكنولوجيا دون خلقها أو صنعها.

وإنني أرى أن تجديد العقل المصري والعربي لابُد أن يبدأ بتحديثه وَعَصرَنته. والخطاب الثقافي المؤثر يبدأ من فن الحوار، أي الديالوج – ويبدأ بإشاعة الحرية والديمقراطية في البيت، والمدرسة، والجامعة والمجتمع.

ومسرح الطفل هو الباب الملكي للتحديث وتجديد العقل العربي والمصري المشارك في الحضارة العالمية الحديثة، فهو قضية قومية وحضارية وإنسانية .. وسنستعرض بعض النماذج المتميزة لكُتاب مسرح الطفل في العالم والتي نرى أنها تفيد جدا كل العاملين بمسرح الطفل في مصر، بجميع جزئياته وفروعه، حتى يقتدوا بها، فتحدث النهضة المرجوة من هذا القطاع الهام. وتتلخص هذه الإبداعات في الآتي :

- جَمَعَ الشاعر الفرنسي والأكاديمي (تشارلز بيرو) بعض الحكايات الشائعة في الريف الفرنسي، وأضفى عليها شكلاً كلاسيكياً بأسلوب رقيق وأصدرها تحت عنوان (حكايات من الأزمنة القديمة) عام ١٦٩٧م، منها (سندريلا – ذو اللحية الزرقاء – الجميلة النائمة) وقد عُرف هذا الكتاب باسم (حكايات أمي الأوزة). وكانت حكايات (بيرو)، بداية حركة التأليف للأطفال، بقصد التسلية والإمتاع.
- أصدر (دانيال ديفو) قصة (روبنسون كروز) عام ١٧١٩م، التي تُعد بداية الفن القصصي في إنجلترا، والتي تحمل الدعوة إلى الصبر وتحمل الصعاب، والرغبة في ارتياد المجهول. وقد أصاغها من جديد للأطفال، فأصبحت واحدة من روائعه، وقد أحبها الأطفال لما فيها من المفاجآت والأسفار والمُخاطرات.
- أصدر الكاتب الإنجليزي (جوناثان سويفت) قصته الخيالية (رحلات جَليفَر) عام ١٧٢٦م – وَصَفَ فيها حياة (جَاليفر) الذي راح ينشد السعادة فيما وراء البحار فهبط في بلاد الأقزام، فلم يَحلُ له العيش فيها – وهبط في بلاد العمالقة، فلم يطب له المقام، وحل في مجتمع ثالث أنصافهم العُليا

من البشر، وأنصافهم السُفلى من الحيوانات، فلم يجد السعادة في ذلك المجتمع .. وظل ما ينشده حُلما بعيد المنال. وما انطوت عليه هذه القصة من رحلات ومغامرات وعجائب ومواقف مثيرة للخيال جعلتها قريبة للأطفال خاصة بعد أن صيغت بشكل جديد من قِبل (جون نيو بري).

* لمع الإنجليزي (جون نيو بري) كناشرٍ لكتب الأطفال، فنشر نحو مئتي كتاب في مقدمتها (أمي الأوزة – بعد ترجمتها للإنجليزية، وقصة روبنسون كروز – ورحلات جاليفر). ونشر من إنتاجه عدداً من الأعمال الأدبية أولها (كتاب الجيب الجميل) عام ١٧٤٤م – ثم (الطيب ذو الحذائين الجميلين)، ولا يزال العالم يعترف بدوره الكبير في هذا المجال.
* أصدر الشاعر الإنجليزي (وليم بلاك) مجموعة شعرية (أغاني البراءة) التي كان لها تأثيرها في أدب الأطفال في عام ١٧٨٩م، وبعدها بخمس سنوات (أغاني التجربة)، وقد ظهرت أشعاره الروحانية العميقة، وقد جذبت قصائده الأطفال بفضل ما فيها من خيالات.
* أحدث (تشارلز لام) عام ١٨٠٦م حركة تمرد ضد الطرق التعليمية في بعض قصص الأطفال. لذا أخذ يكتب بعض القصص بشكل متميز.

- جمع الأخوان الألمانيان (جاكوب كريم – وميلهم كريم) أشهر الحكايات التي تشيع على ألسنة الناس والتي يحكيها الآباء للأبناء، للحفاظ على تراث أدب الأطفال. وقد ظهر أول جزء من كتاب الأخوين عام ١٨١٢م بعنوان (حكايات الأطفال والبيوت)، والجزء الثاني عام ١٨١٤م ويضم الجزئين أكثر من مائتي حكاية للأطفال.
- صاغ الروائي الألماني (إرنست تيودور أمادوس هوفمان) من الحكايات الشعبية قصصاً خيالية وبرع فيها، ومن هذا جاءت الإشارة إليه في تاريخ أدب الأطفال، وكان أبرز قصصه الروائية (كسارة البندق عام ١٨١٦م).
- لقد لمع اسم الكاتب الدانمركي (هانز كريستان أندرسن) عام ١٨٢٢م حيث صدر له أول كتاب عن الحكايات الخرافية، وقد أثار نفوس الأطفال

والكبار. وقد أدخل (أندرسن) البشر – والحيوانات – والنباتات – والأشباح – والجماد كأبطال في حكاياته. ويبدو أن أندرسن يريد أن يتقبل الأطفال الحياة على ما هي عليه، وما فيها من حلو ومر.

- أما (تشارلز لوتويدج دوجسون – الكاتب الإنجليزي المُلقب بـ لويس كارول)، فقد كان واحداً من أدباء الأطفال الكبار. ومن أشهر قصصه (أليس في بلاد العجائب). وقد جعل البطولة فيها لإحدى صديقاته الصغيرات وهي (أليس) وقد نُشرت عام ١٨٦٥م، وله أعمال أدبية من ضمن أدب الأطفال منها (ماذا وجدت أليس هُناك) عام ١٨٧٦م. وقد تُرجمت لمختلف لُغات العالم.
- كما وضع الروائي الأمريكي الساخر (مارك توين – ساموئيل. ل ليمانس) قصصاً للأطفال منها (توم سوير) عام ١٨٧٦م (والأمير والفقير) عام ١٨٨٢م. وكان إقبال الأطفال على قصصه التي أخرجت للسينما كبيرًا.
- ومن الكُتاب الذين أحبهم الأطفال الأسكتلندي (جيمس ماتيو باري) الذي عُرف ككاتب للأطفال عندما ظهرت عام ١٩٠٤م، قصته (بيتر باك)، (والولد الذي لا يكبُر أبداً)، وما تزال تقدم حتى اليوم، وتحتوي على الكثير الذي يثير الأطفال .. وله العديد من القصص والكتب.
- كما أعد الاسكتلندي (أندرو لانك) حكايات خرافية واعتمد على بعض ما جاء في (ألف ليلة وليلة)، ومن بعض الآثار الأدبية الشعبية الأخرى (سندريلا – والجميلة النائمة).
- وكان (أ. إن. أفاناسيف قد جمع وأعاد صياغة العديد من الحكايات الشعبية السوفيتية، وابتدع حكايات شعبية جديدة مشابهة.
- كما كتب (جول تشاندلر هاريس) قصص مغامرات عديدة منها قصص (العم ريموس)، وقد اعتمد في كثير من قصصه على الحكايات الشعبية الشائعة بين الأفارقة في أمريكا.

- وضعت الروائية الأمريكية (لويزا ماي الكوت) قصصاً وروايات للأطفال منها (نساء صغار – والوردة المتفتحة – وتحت الزَنبق).
- وضع الكاتب (جون بنسيان) كتاب (رحلة الحاج) الذي يُعَد من كتب التراث الديني المسيحي، وقد أجرى عليه بعض الصياغات فجعلته من بين كتب الأطفال الأولى. كما احتوى على مغامرات وأسفار، قادت الأطفال إلى الاهتمام به .. لذا يُعَد هذا الكتاب بداية لنمو أدب الأطفال المكتوب في انجلترا.
- نظم الشاعر الفرنسي (جان دي لافونتين) مجموعة من الحكايات الخُرافية في اثنى عشر كتاباً أهدى بعضها إلى ولي العهد (لويس الرابع عشر – ملك فرنسا آنذاك).
- قام الروائي الأمريكي (جيمس فينمور كوبر) مجموعة من القصص والروايات، التي تدور حول مغامرات رجال الحدود، مع الهنود الحُمر، والصيادين والجواسيس.
- أما الروائي الفرنسي (جول فيرن) فَيُعَد من رواد قصص الخيال العلمي، وله العديد من الإصدارات .. منها (خمسة أسابيع في منطاد – من الأرض إلى القمر – والجزيرة الغامضة – وشتاء فوق الثلوج) وغيرها .. وقد تنبأ (جول) بكثير من المخترعات التي تحققت فعلاً، وقد وجد الفتيان متعة شائقة في قصصه.

ولقد شهد أواخر القرن التاسع عشر، وبداية العشرين، اهتماماً كبيراً بأدب الأطفال، حيث ظهر كتاب كثيرين احتلوا موقعاً في تاريخ هذا الأدب.

***

الفصل الرابع
قضية اللغة والشكل والمضمون
في مسرح الطفل المصري

الأدب هو تشكيل أو تصوير تخيلي للحياة، والفكر، والوجدان، من خلال أبنية لغوية، وهو فرع من أفرع المعرفة الإنسانية العامة، ويُعنى بالتعبير والتصوير فنيًا، ووجدانيًا، عن العادات، والآراء والقيم، والآمال، والمشاعر وغيرها من عناصر الثقافة – أي أنه تجسيد فني تخيلي للثقافة.

ويشمل هذا المفهوم الأدب عموماً، بما في ذلك أدب الأطفال.. وأدب الأطفال يتميز عن أدب الراشدين في مراعاته حاجات الطفل وقدراته وخضوعه لفلسفة الكبار في تثقيف أطفالهم.

وإذن ينبغي أن يُقَدم مسرح الأطفال للجمهور بطريقة يتقبلونها الأطفال – وهذا يعني أن منطق الكبار، واللغة المجازية الاجتماعية المركبة، والحبكات المعقدة ليس مرغوباً فيها. ولكن هذا لا يعني أن نُبالغ بتبسيط كل شئ، وأن أكبر خطأ يمكن حدوثه في مسرح الأطفال، هو التنازل العاطفي وهناك فرق شاسعٌ بين عملية انتقاء مادة هي من ضمن إطار خلفية الطفل، وبين عملية تبسيط الحياة من أجل (الفكر الطفولي)، فالعملية الأولى جائزة، أما العملية الثانية فهي خطأ نرتكبه.

ولا شك أن المسرح التلقائي يساعد على تنمية قوة ملاحظة الطفل، وتدريب الذاكرة وتنمية قدرة الطفل على الحركة، والحديث، والمشاركة، وتنمية حاسة التمثيل لديه، وتنمية قُدرة الخلق والإبداع عنده، كما يتيح له تذوق الموسيقى إذا تم استخدامها بمصاحبة التمثيل الصامت.

نحن نريد دراما توقظ الأطفال على الأفكار والعواطف التي تتصل بمشاكل العالم الحديث، وفتح آفاقٍ واسعةٍ تدعو للفكر المستقل، بدلاً من ترك الفرصة لتقاليد القدامى وأفكارهم.

ومسرح الطفل بالذات في مصر أحوج ما يكون إلى التركيز عليه من قِبَل كُتابه ومخرجيه في كل ما يخص شكله ومضمونه اللغوي والأدبي من خلال القصة التي يصل هدفها واضحاً لعقول وعواطف الأطفال .. كما أنني أرى أننا حين نختار قصةً، أو رواية لمسرحتها، فعلينا أن نتبع الخطوات التالية :

١ - نقرأ القصة في ضوء فكرة تحويلها إلى مسرحية، ونتخيل مناظرها، مع الاحتفاظ بفكرة مؤلفها ونُلِمُ بالخيوط الأساسية التي تربط أشخاصها ثم نُعيد قراءتها لنزداد فهماً لفكرتها، وأشخاصها. وبقدر فهمنا لها، نزداد اقترابًا من الهدف، وسنجد فارقًا كبيرًا بين القصة والمسرحية.

٢ - ينبغي مراعاة الحبكة المسرحية التي تنقل المسرحية من بدايتها إلى قمتها، ثم إيجاد الحل الذي يناسب تفكير الأطفال.

٣ - الأحداث الدرامية التي تجري خارج المسرح، ينبغي أن تُنقل إلى المتفرج بطريق الحوار.

ويجب أن يحقق الحوار في مسرح الأطفال تطوير الحبكة الدرامية، والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها، ووصف المناظر، مع الاهتمام بالخيال، من خلال الشخصيات، والإضاءة، ولا ننسى الترفيه عن الأطفال من خلال الفكاهة والتندر.

كما أن حُب الطفل للطبيعة، لا ينفصم عن شوقه للحوار معها، لذلك يستهوي الأطفال في قصصهم أن تتكلم الأشجار، والحيوانات كما يستهويهم تشخيص الكائنات السحرية، واشتراكها في الأحداث في جوٍ من السرية.

كما أن مسرحية الطفل يمكن أن تشتمل على عدة أهداف وقد تركز على هدف معين للمسرحية، وتكون باقي الأهداف ثانوية. ولابد أن يكون الهدف الرئيسي متكاملاً، والثانوي مترابطاً، حتى لا تبدو المسرحية مفككة أمام الطفل المشاهد.

وأكثر ما يشد الطفل هو (الخيال والأسطورة) – ذلك العالم السحري المليئ بالرؤى الثرية بالصور، بجانب أن وسائل الإعلام لها تأثيرها الشديد على الناشئة من الأطفال – خاصة تلك البرامج والأفلام المليئة بالجرائم، والتي هي وراء الكثير من الجرائم والانحرافات التي يرتكبها الأطفال، حتى أن أحد القضاة في محاكم الأحداث أذهلته إجابات العديد من الأطفال الذين سألهم: من أين تعلموا السرقة أو التخريب ؟ ! فقالوا : من التليفزيون، أو من قصة معينة . ولعل في هذه الإجابات إنذار خطر للآباء والأمهات والمُربين في كل أنحاء العالم تدعوهم إلى التوحُد في أسلوب وتوجيه الأطفال، حتى تصبح حركة مسرح الأطفال – في العالم – قوة دولية من أجل تطوير مبدعين، ومحبين للسلام في المستقبل.

كما أن فن العرائس يشارك بالنصيب الأكبر في حركة مسرح الأطفال الدولية ولذا يجب على فنان العرائس أن يختار صراعا يتفق وطبيعة ذلك الفن ... صراع لا يقوم على الحوار، ولا الحركة الموسيقية، كما هو حال مسرح الباليه إنما هو صراع يتحرك بطيئاً أو سريعاً، حسب الإيقاع، فبذلك يحقق أعلى درجات التعبير، وهذا الصراع يعتمد على سيناريو خاص، يجمع بين الموسيقى والعرائس، والأصوات، والملابس والألوان، والديكور.



لفن العرائس النصيب الأكبر في حركة مسرح الأطفال الدولية

كيفية الاهتمام بلغة الأطفال وعلاج سلبياتها تجهيزاً لمشاركتهم المسرحية:

لكل لغة مفرداتها التي يتفق عليها المتحدثون، على أنها مفهومة لدى كل منهم. ومهما زاد عدد المفردات في هذه اللغة فهو معروف ومُحدد.

وعن الجانب النحوي للغة (Syntax) فإن العدد المحدود من الكلمات في كل لغة، هو المادة التي تُمكِننا من خلق وتركيب عدد محدود من الجمل، ولكن ذلك لا يتم عشوائيًا ودون ضوابط، وإنما تحكمه مجموعة من القوانين تسمى (القواعد النحوية) .. والكلمة في أي لغة تتكون من مقطع أو مقاطع صوتية، والمقطع الصوتي عبارة عن تركيبة من الأصوات اللغوية الساكنة والمتحركة والفرق بين الصوت اللغوي، والحرف، أن الحرف يُكتب ويُقرأ، بينما الصوت ينطلق ويسمع.

من هذا يتأكد لنا أهمية – بل ضرورة الاهتمام بلغة الطفل، وعلاج أمراضها وسلبياتها، لخوض التعبير بالكلام والنطق والإلقاء المسرحي، بل

والتعبير في جرأة وثقة في مسرحهم. ومعلم النطق والإلقاء يجب عليه أن يراعي جانبين رئيسيين عند تدريب الأطفال وعلاج نطقهم :

أولهما (الجانب النفسي) وثانيهما (الجانب الاجتماعي)، إذ أنه من المعروف أن الحالة النفسية والعصبية للطفل – بل لأي إنسان، تنعكس على انفعالاته وسلوكياته ومنها (السلوك اللُغوي). بالتالي لا يمكن لمدرس ومدرب الكلام والإلقاء للأطفال أن يقوم بمهمته، إلا إذا تعرف على سمات شخصية الطفل، وتعبيراته وإشاراته وإيماءاته. وما ينُمُ عن معانيها وأغراضها.

أما الجانب الاجتماعي والذي يعتبر أساس تواصل الطفل مع المجتمع الذي يعيش فيه، فالمجتمع هو الذي يعطي اللغة الصورة التي تظهر عليها، ويصبغها بألوان متعددة. والطفل يكتسب اللغة على مدار الخمس سنوات الأولى من عمره وتجدر الإشارة إلى أن هناك فروقًا فردية بين الأطفال في قدراتهم اللغوية، فبعضهم يتأخر بعض الوقت لغويًا، ثم يستأنف تطوره اللغوي بشكل طبيعي بعد ذلك. ولذلك فمن المهم للمعلم والمدرب والمخرج المسرحي أن يواصل ويتابع تدريبه للأطفال المشتركين في العمل المسرحي، ليصلوا إلى درجة متميزة في النطق، والكلام، والإلقاء، بل والإحساس بمعاني الكلمان والجمل.. والأسلوب العلمي الأمثل والحديث في تدريب الأطفال يكون عن طريق (اللغة الشفهية) التي تتضمن المهارات اللغوية الشفهية التعبيرية، والمهارات اللغوية الشفهية الإستقبالية.. ويسمى إضطراب الإستقبال اللغوي، بالحُبسة الاستقبالية (Receptive Language).

أما اضطرابات التعبير اللغوي فتسمى الحُبسة التعبيرية (Expressive) كل هذه الأمراض الكلامية وغيرها، يجب أن يعلمها المُدرب – والمخرج في مسرح الأطفال في مصر، إذا كنا نطمح فعلاً في نهضة مسرحية حقيقية لمسرح أطفالنا.

والمدرب أو المخرج الذي يتولى عملية تدريب الأطفال علــى نطــق اللغة صحيحة، يجب أن يتوافــر فيه عدة خصائص وقدرات، من أهمها :

١ - أن يكون لديه الإحساس والتعاطف مع الطفل، مع ملاحظة الاعتدال في كل هذه المشاعر، وألا يــسرف في تعاطفه.

٢ - يجب أن يكون مَرِنًا حتى يستطيع أن يُــغــير ملاحظته أثناء الجلسة، إذا وجد أن الطريقة المتبعة مع الطفل غير مُجدية.

٣ - أن يكون صبوراً.

٤ - أن يكون متفاعلاً مع الطفل.

٥ - أن يكون لديه الثقة في نفسه.

٦ - أن تكون أفكاره ومفاهيمه واضحة، ومُــؤهلاً للجلسات مع الأطفال.

٧ - أن يتسم بروح الفكاهة مع الأطفال حتى يُحبوه.

٨ - أن يتسم بالإبداع أثناء الجلسات في الأدوات والوسائل.

كيفية الاهتمام بالشكل والمضمون في مسرح الطفل المصري :

أرى أن قصور الشكل والمضمون في مسرح الطفل المصري يــؤثر بصورة كبيرة على تأخر وتجمد هذا المسرح ، ودورانه في فــــلكٍ واحد. والكاتب لمسرح الأطفال يقع عليه العبء الأكبر، إذا أردنا نهضة وتطويراً وتحديثاً لهذا الفن. من هنا يجب على الكاتب أن يرسم شخصيات مسرحياته للأطفال من خلال شكلها، وتصرفاتها، وحركاتها، وملامحهــا، وملابــسها، ولهجتها في الكلام، وما يجري على ألسنتها من حوار بذكاء ولباقة، تُمَكِــنُ الطفل من تحديد أبعادها، مما يعينه على فهمها، والاقتناع بِها، والتعــاطف معها، والإحساس بمشكلاتها، والانفعال بتصرُفاتها، ومواقف صراعها فــي داخل المسرحية.

ومن خلال الندوات والسيمينارات والمناقشات لكل المتخصصين العاملين في مجال مسرح الطفل في مصر يمكن استخلاص الآتي :

عن أهم المواصفات، والسمات المسرحية المقدمة إلى الأطفال ما بين السادسة والتاسعة :

١ - أن تكون خيالية.

٢ - تتضمن العرائس، أو المسرح البشري (أو كليهما).

٣ - أن تكون مستمدة من البيئة الاجتماعية.

٤ - أن تشتمل على التوجيه التربوي والاجتماعي، الذي يؤكد القيم الاجتماعية طريقة غير مباشرة.

٥ - تحتوي على نوع من المغامرات.

٦ - تحتوي على أسلوب واضح وفكرة بسيطة.

وعن أهم المواصفات والسمات للمسرحية المقدمة للأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين التسع سنوات، والاثنى عشر سنة :

١ - أن تقدم لهم البطولة، والشجاعة، والمغامرة.

٢ - أن تكون واقعية.

٣ - أن تحتوي على المعلومات العلمية.

٤ - أن تحتوي على الطابع التربوي، والاجتماعي، وتأكيد القيم الدينية والأخلاقية، والانتماء القومي، بأسلوب غير مباشر.

وعن أهم مواصفات المسرحية المقدمة إلى أصحاب المرحلة المثالية للأفراد من سن (١٢ : ١٦ سنة).

١ - تأكيد المثل العُليا.

٢ - أن تكون ذات أهداف تربوية.

٣ - أن تتضمن معلومات تاريخية، ودينية، وتخاطب العقل.

مما سبق يتأكد لنا أن للتخيلات أهمية كبيرة في تطور الطفل، فهي تُحرك عنده نشاط الخَلق. والكاتب المسرحي عليه أن يُغذي تلك التخيلات على شرط ألا يكون هدفها هو "الهروب من الواقع"، بل إعطاء الفرصة للطفل من خلال ما يُعرض عليه من مسرحيات، أو ما يقوم به من مشاركةٍ في عرضها وتنفيذها وأن يعبر عن ذاته وسط الجماعة، وتدعيم ثقته بنفسه، وتدريبه على السلوكيات الطبيعية، وإتاحة الفرصة له للتعبير عن مكبوتاته.

وقد جرى استخدام العلاج باللعب، حيث استخدمت العرائس، والدُمى، وبقية الأدوات، والأثاث المنزلي، في تشخيص حالات بعض الأولاد وطرق علاجهم، ثم إن طريقة لعب الأطفال هي لغة رمزية للتعبير عن الذات، وعن طريق لعبة، يبدي الطفل شعوره نحو ذاته، ونحو الآخرين.

وأود أن أشير هنا إلى أن التخلي عن العربية الفصحى، إنما هو رجوع بالفكر العربي إلى حالات السذاجة، والجهل، التي كانت عليها الأمة العربية في أوائل نشأتها. وهو دفنٌ لتراث الأمة التليد، وقطع لتاريخها المجيد.



* * *

الباب الثانى

تأثر مسرح الطفل المصرى بأنواعه بالتيارات العالمية

الباب الثانى

تأثر مسرح الطفل المصرى بأنواعه بالتيارات المختلفة

لا شك أن التغيرات الثقافية العالمية، لهـا تـأثير علـى المجتمعـات العربية، فقد انهارت سُـبُـل الإعلام والثقافة، والإنتاج الفكري، وتحولـت إلى مُـنتَـج تجاري، هَـمُـهُ الكسب السريع دون الالتفات إلـى القـيم الروحية والأخلاق، فنتج عن ذلك انتشار أنواع من البرامج والمـسرحيات والأفلام والقصص، والروايات، والرسوم التي تدغدغ الغرائـز، وتخاطـب الحيوان في الإنسان المهزوز، والمضطرب فكريًا.

ولعل هذا ما دفع كثير من العلماء والبُـحاث والمتخصـصين فـي مجال علم نفس الطفل، وعلم الاجتماع في العالم كله إلى محاولـة تغييـر المسار لصالح عالم الطفولة، وكانت وسيلتهم في ذلك مسرح الطفل عامـةً، ومسرح الدُمى والعرائس بأنواعها ثانيًا ذلك أنه للعرائس واقعٌ فعلي ملموس – لذا نجد أن الفنانين في الدول المتقدمة قد اجتهدوا ومازالوا يقدمون الكثير من المسرحيات والبرامج التي تُثري وجدان الطفل وتـُربيه تربية أخلاقيـة متكاملة، يأتي مردودها على المجتمع بالسواء والتطـور السليـم.

ولقد أصبحت الدُمية في العديد من المجالات، هي المعلم الأول الفعال والمؤثر بدرجة كبيرة في عقلية الطفل. وأصبحت الدروس والعلوم المختلفة التي تقدم بواسطتها، من أحب الدروس والعلوم لنفسية الطفل، فهـي تُنمـي حواسه، وتُشعِلُ أفكاره.

كما أن دراسـات الأطفـال تعتني بعلمية معاصـرة فـي ضـرورة الارتكاز على الأفكار، والأهداف الجميلة لمسرح يُربي ويُعلم، ويرَفهُ فـي

تقنينٍ غير مُسف، لعكس قيم جمالية على أطفال المجتمع، في تقدير من الطفولة (للجمال، والقبح، والصدق، والكذب، والحق، والباطل، والعدل، والظلم).

وفي رأيي أنه حيث تنتهي إمكانيات المسرح البشري، تبدأ إمكانيات مسرح العرائس. ويقولون عنه أنه عالم غريب تتحرك فيه مخلوقات صغيرة بمنطق درامي خاص بها، تُحدث فينا متعة ترضي الطفل الصغير الخالد في أعماق كل منا.

إن عالم العرائس عالم كبير ليس من السهل أن نرتاده وأن نتعرف على أسراره في فترة وجيزة من الزمن.

ونحن عندما نتحدث عن مسرح العرائس نقصد كل أشكال التعبير الدرامي غير البشري، فالعرائس على اختلافها، سواء كانت عرائس يد، أو عرائس ذات خيوط أو عِصيا، أو مسرح خيال الظل – الذي يعبر في إطار رمزي متمثل في المقابلة بين عنصري الظل والنور، كل هذه الأنواع لها مُعدات تعبيرية خاصة بها، وعالم خاص تعيش فيه بكل مواقفه وأحداثه وصراعاته الدرامية أيضا.



للعرائس جاذبية وتأثيرا فى مشاهديها الذين يطلقون العنان لخيالهم حينما يشاهدونها

ويمكننا القول: إن للعرائس جاذبية وتأثيراً في مشاهديها الذين يطلقون العنان لخيالهم حينما يشاهدون خاصة تلك العروض ذات الطابع الخيالي، أو الأسطوري. ومن خلال هذه الجاذبية تتوفر لنا الفرصة لطرح بعض القضايا أو المشكلات التي تواجه المجتمع، مع محاولة وضع حلول لها، للتأثير الفعال في العملية التنموية في المجتمع.



العروض العرائسية ذات الطابع الخيالى أو الأسطورى يكون لها جاذبية وتأثيرًا فى مشاهديها الذين يطلقون لخيالهم العنان

ولقد اعتمد النص العرائسي في بداية ظهوره على الملاحم الدينية والأسطورية غير الموثقة، ثم تطور إلى تصوير البطولات الشعبية المُنتقاة من التراث القومي لكل أمة، كما اعتمدت على الترجمة من المسرحيات العالمية لشكسبير، وفولتير، وغيرهم - والقليل من النصوص كُتِبت خصيصا للعرائس.

وفي العصور الوسطى اعتمدت الكنيسة على العرائس، لنشر الوعي الديني وتقديم المواعظ في صورة درامية مؤثرة، تصل مباشرة إلى قلوب الناس، ولهذا أصبحت العرائس تقوم فعلاً بعمل دِعائي ديني في

الاحتفالات والأعياد الدينية، إلى أن انقلبت الكنيسة على العرائس مرة أخرى، وحرَمت عليها تقديم القصص أو الشخصيات الدينية، وكذلك قصص البطولات الشعبية.

وأود أن أشير إلى جزئية هامة وهي أن العرائس كانت دائماً على مر العصور مَحَط تركيزٍ وبحثٍ وتأمُل الفلاسفة.

فقد شبه أفلاطون الإنسان بالعروسة، والحياة بالمسرح حين قال : إن الإنسان تتجاذبه قوىً خفية كأنه مربوط بخيوط كخيوط الدمية.

ويُعتبر الفن الشعبي بما فيه من قصص وألحان وملاحم ميداناً خصباً ومادة دسمة لمسارح الدُمى. ومن هذا التراث الشعبي تنبع وتنبعث بالعقل كثير من شخصيات الدُمى المشهورة في بعض أقطار أوروبا.

ولقد كانت البدايات لمسرح الأطفال في مصر تعتمد على الحواديت، والحكايات الشعبية، والأبطال الأسطوريين المعروفين لدى الطفل العربي، وبعد ذلك تطورت إلى شخصيات محببة للأطفال مثل أبطال أفلام (والت ديزني – توم وجيري – النمر الوردي – السنافر – سلاحف النينجا – هايدي) وغيرها، وكل من أراد الربح السريع لجأ إلى مسرح الطفل.

أما خيال الظل في مصر فقد جاء في عصر الفاطميين (من العام الخامس الهجري وحتى العام العاشر الهجري)، فَهُم كانوا على ولع شديد بالفنون باعتبارها من مظاهر الأبهة والفخامة التي كانت طابعاً يميز هذا العصر الإسلامي بأسره.

ثم انتقل خيال الظل من الصين إلى البلاد العربية عن طريق الهند، وفارس، كما انتقل إلى مصر عن طريق العراق، وسوريا ومن مصر انتقل إلى المغرب العربي.



إنجازات كاثاكالى
ملاحظة: تصميم كامل، وملابس أنيقة، وخاصةً لدى الشخص الموجود على اليسار فى المسرح الهندى

وهناك جزئية هامة، وهي أنه لا يُمكِننا أن نفصل بين مسرح خيال الظل، والشخصيات التي يقدمها، وبين المضمون الاجتماعي، وطبيعة أخلاقياته، وقيم الإمبراطورية العثمانية التي نبع منها. فلقد كانت امبراطورية كبيرة ممتدة بين ثلاث قارات هي : (أوروبا – وآسيا – وأفريقيا)، وكان شعبها يتكون من عدة جنسيات وديانات، وكانت كلها تعتبر اسطنبول مركزاً طبيعياً للإمبراطورية العثمانية، وعاصمة لها.

ويعتبر ابن دانيال الذي وُلِدَ في الموصل بالعراق عام ١٢٣٨م رائداً من رواد خيال الظل العربي، وقد هاجر إلى القاهرة بمصر، بعد أن تعلم بمدارس الموصل، وحفظ القرآن الكريم، والحديث، والتفسير. كما تلقى العلم والأدب. وقد توفي بالقاهرة عام ١٣١١م ٠

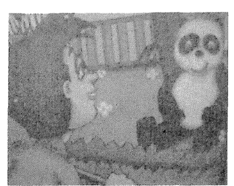
ولما كان الأدب والفن قائم أساساً على سرعة التأثير والتأثر ودوام التغيير والتبديل والتطور، فقد ظهر فن الأراجوز في مصر وارتبط منذ ظهوره بالكوميديا، إلا أن السلطات قد حاربت هذا الفن حتى قلصتهُ أو منعتهُ.



للأرجـــوز تأثير فعـــال على الأطفـــال

وفي القرن التاسع عشر، كانــت هنــاك محاولتــان لاســترداد فــن (الأراجوز والكوميديا) وقد قَــدَمَ بعض لاعبي العرائس أمثال (خطيــب صالح) بعض التجديدات في خيال الظل، ليصبح (الأراجوز) أكثر تلائماً مع عصرهم، فاقتبسوا سيناريوهات جديدة، وأضافوا شخــصيات جديــدة، وبدؤا في تقديم مسرح (Tuluat – أو المسرح الارتجالي)، الذي أضــاف خشبة المسرح، والستارة الملونة والحواشي، إلى المسرح التركي التقليــدي واقتبست المواقف من بعض المسرحيات الغربية مع التعبير فيها، ليتناســب مع المسرح التقليدي التركي القائم على الارتجال.

وبالرغم من الجهود التي يبذلها الباحثون، أو الدارسون، أو العــاملون في مجال مسرح العرائس من العرب، إلا أنها لا ترقى لتقلده مكانـــة تليــق بإمكاناته التي قد لا تتوافر لغيره من فنون التعبير الدرامية.



إن العروسة بشكلها المميز ونظراتها الثابتة عند تعبير واحد وطريقتها فى التجسيد الدرامى تحقق نوعًا من التفوق لا يتيسر للممثل البشرى

فهو فن ذو سمات خاصة عَبَرَ عنها (جورج برناردشو) بقوله: "إن العروسة بشكلها المُمَيِّز ونظراتها الجامدة الثابتة عند تعبير واحد، وطريقتها في التجسيد الدرامي الذي يحاكي الحركة الإنسانية، تُحقق نوعاً من التفوق لا يتيسر للممثل البشري".

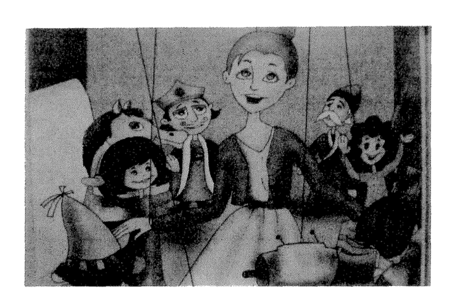
وإني استنكر في هذا الصدد الافتراءات المُغرضة، التي تعرقل مسيرة تقدم أطفالنا المصريين (جيل الغد)، ونُشير إلى أن ذلك التقدم العلمي والفني والتقني، الذي تشهده دول أوروبا عامة، إنما يعود إلى اهتمام هذه الدول بأطفالها – وتربيتهم وتعليمهم والترفيه عنهم بكل السبل المتاحة، والفن أولها وآخرها.

وعن اهتمام حكومة جمهورية مصر العربية بالأطفال، قامت وزارة الثقافة والإرشاد القومي بإنشاء مسرح القاهرة للعرائس، وكان أول إنتاجه في مارس ١٩٥٩م، حيث قدم برنامج (الشاطر حسن) الذي اشتهر بعد ذلك باسم (الأراجوز) والذي تطور إلى مسرح الجوانتي، ثم من مسرح الجوانتي للعرائس، وكان أول عرض له في الاسكندرية في ٢ / ١٠ / ١٩٦٣م، حيث قدم برنامج (صحصح لما ينجح).

***

الفصل الأول

نماذج لبعض مسارح الطفل والدُمى والعرائس عالمياً



الفن العرائسي عرفته حضارات قديمة، كاليونانية – والهندية – والصينية. وارتبط وجود هذا الفن بثقافات هذه الأمم ومعتقداتها الدينية، ففي اليونان، أشار أفلاطون إلى وجود (عرائس قُفازية) صنعها الفنان (بوثينوس) كانت تلعب دوراً في الاحتفالات الدينية للإله (ديونيسوس).

وإذا أمعنّا النظر ودققنا البحث علي مر العصور، لاتضح لنا أن الأديب، والمؤلف، والفنان، كانوا دائما نُقادا ضد كل متسلط. ففي الحياة الرومانية القديمة – في عصور الأباطرة الذين عُرفوا بجبروتهم، لعب الفن دوراً كبيراً في نقل مشاعر الناس والتعبير عنها، والاستنكار للسياسة المتبعة، حيث عَبَّرَ الفنان عن ذلك بصورة واضحة – وكان الفنان قد تعرض لألوان من التعذيب والسجن. وبميل الفنان إلى التجديد والابتكار، فكانت نشأة الدُمية التي عبر بِها عما يجول بخاطره، وعما يرغب في قوله، دون أن يقع تحت طائلة القانون. وقدمت الدُمى أعمالاً مضمونها مُناهض

للظلم والاستبداد، الذي كان سمة العصر، بينما كانت شكلاً لعبة محببة للكبار والصغار، حتى انتشرت وتطورت باستخدام أحدث التقنيات التي نراها الآن.

وإذا كانت الكنيسة قد حاربت التمثيل والمسرح في العصور الوسطى بأوروبا، وتسلطت على مقدرات الناس، وقامت بتخويفهم، وحاكمت العلماء والفنانين والكتاب والشعراء من خلال المحاكم الكنسية المتشددة، إلا أن الفنانين لم يسكتوا واستمروا في البحث عن كل جديد يرتبط بمصلحة الناس وأطفالهم – حتى يُثبتوا وجودهم. وعندما أفلَ نجم هؤلاء المتشددين، سرعان ما عاد المسرح إلى نشاطه، في ظل المسيحية بظهور (المجازات الحوارية) في القرنين التاسع والعاشر الميلادي، وظهور التمثيليات المدرسية في القرن الثامن عشر، ثم ظهور تمثيليات الآلام، وتمثيليات المعجزات الخارقة، والتمثيليات التي تتناول حياة العذراء والقديسين.

كما كان جمهور المشاهدين في المسرح الروماني، أقل منه في اليوناني – إلا إذا اعتبرنا المناظر الباهرة التي كان يتميز بها المسرح الروماني تستهوي الأطفال. ومن القرن السادس حتى الحادي عشر الميلادي، لم يَقم مسرح بالمعنى المعروف. وكان المشعوذون، والراقصون، والمغنون، والبهلوانات، يتولون عملية الترفيه الوحيدة التي اتسمت بطابع درامي، وكان الأطفال ضمن من يشاهدون هذه الألوان الفكاهية المتنقلة في الخلاء، وكان الجميع يضحكون على عروض الأراجوز.

والذي لا شك فيه، أن موضوع الأدب الوعظي، أو الأدب الحكيم، وحكايات الجان، يرجع الفضل في ظهورها في الآداب الغربية إلى القصص الشرقي وإلى الصلات التي تمت بين العالم العربي، وأوروبا في العصور الوسطى، وبخاصة عن طريق صقلية، والأندلس، ثم الشام موطن الحروب الصليبية. وفي القرن الثالث عشر الميلادي، بدأت تظهر في الآداب الغربية

والحكايات الشعبية حكايات فيها بذور لقصص الجان، والخوارق، إلى جانب الأساطير، فظهرت مجموعات القصص الدينية على لسان الرهبان، لتعليم الحقيقة. وفي إيطاليا ظهرت مجموعة (دي كاميرون) Decamerone لجيوفاني بوكاشيو Giovani Boccacio ١٣١٩ -١٣٧٥م، وكذلك ظهرت حكايات الشاعر الإنجليزي (جيوفري تشوسر Geoffrey Chaucer - ١٣٤٠ - ١٤٠٠م).

نموذج تركي :

أثناء سيطرة الإمبراطورية التركية على بلاد الشرق حتى أفريقيا، وتكوينها للولايات التركية، تأثرت بالفنون، والحرف اليدوية والفنية، والجمالية، التي كانت منتشرة في هذه الولايات، وبدأت تستجلب الحرفيين، والفنانين، والمُزخرفين، والرسامين إلى تركيا في الآستانة والقسطنطينية. وعلى مستوى فن العرائس نجد أن الأتراك اقتبسوا بعض الأسماء المصرية، لبعض شخصياتهم العرائسية، ومن بينها اسم الأراجوز (قراقوز) وهي الكلمة التي حَولَهَا الأتراك إلى (العين السوداء) والمأخوذة من اسم (بهاء الدين أبو سعيد قراقوش)، أحد الضباط المحاربين في فترة (صلاح الدين) وكان معروفاً بالدهاء و الإخلاص، إلى أن عُين حاكماً على مصر. (والأراجوز) في البلاد العربية أخذ الكثير من (الأراجوز التركي).

وعن الماضي السحيق، كان الأطفال في اليونان إبان عصر الدراما الكبير في القرن الخامس قبل الميلاد، و كذلك الأطفال قبل ذلك التاريخ، يشتركون في المواكب الدينية التي كانت تحمل طابعاً دراميا ً، كما كان جمهور المتفرجين يضم عدداً كبيراً من الأطفال. ولقد اشترك الأطفال في الاحتفالات الدرامية، كما شاهدوا مسرحيات (إسكيليوس)، (وسوفوكل)، (ويوربيدس)، (وأرستوفان).

عرائس ألمانيا :

للعرائس في ألمانيا تاريخٌ حافل يرجع بالتقريب إلى القرن الثاني عشر الميلادي حين انتشرت أغلب العرائس في أغلب الولايات و الإمارات والمقاطعات الألمانية. وكانت تلك الفرق تتكون من لاعب واحد أو اثنين، وتُقَدِم عروضاً عرائسية تستمد مادتها الأدبية من القصص الشعبية، والأساطير، وسير القديسين، و المعجزات الدينية.

ولم يكن هناك نصٌ معين للمحاورات التي تدور بين الشخصيات العرائسية، بل كان التمثيل في الغالب يبدأ ارتجالاً و يتناول أي حدث أو قول معاصر، ثم يأخذ الحوار مجراه، ليشكل في النهاية تمثيلية عرائسية.

كما أن هناك فرقة ألمانية تسمى (عائلة اللِيه) وعروضها العرائسية لا تتقيد بالأسلوب التقليدي للأداء العرائسي، بل تقوم بإبراز إمكانيات العرائس المختلفة مثل (عرائس القفاز – أو عرائس العِصِي – أو عرائس الماريونيت)، وذلك بأبسط التكاليف، وأبسط طرق التصميم، وبأقل المواد الأولية، مع جعل العروسة تتحرك وتتكلم، وتغني، وترقص، وتبادل اللاعب الحوار – بمعنى أن يكون العرض مشتركاً بين العروسة، والممثل الإنسان. وبعض اللوحات التي يتم تقديمها يكون هدفها تعليمياً، وبعضها ترفيهياً يحمل فكرة ذات مضمون.

ولقد اهتمت هيئة التلفزيون الألماني بمسرح العرائس هناك، وأصبحت تقدم برامج ناجحة للكبار و الصِغار. ومن خلال تقدير مصر لفن العرائس الألماني أقيم في الصالة السُفلية لمسرح القاهرة للعرائس، معرض لنماذج من العرائس الألمانية وصورها، ويظهر فيها اتجاه الفنانين العرائسيين الألمان نحو التبسيط الشديد في تصميم العرائس، و تنفيذ هذا التصميم بأبسط المواد الأولية.



وقد قامت مؤسسة فنون المسرح و الموسيقى هناك بتحويل الإنتاج العرائسي من فردي إلى جماعي، كما حولّته من مسرح لتسلية الأطفال والترفيه عنهم إلى مسرحٍ هادفٍ يعرض فنونه على الصغار والكبار في إطارٍ فنيٍ كامل، له رسالته الثقافية والاجتماعية.

وبذلك استطاعت فنون المسرح و الموسيقى بألمانيا إشراك الجمهور في العملية الإبداعية لمسرح الأطفال الذي يحضره ويشجعه الكبار أيضاً، وكان جمهور المشاهدين عنصراً أساسياً في تكييف اتجاهات التمثيلية، فبتعليقاته وتجاوبه مع الشخصيات، يجعل تلك الشخصيات تبدل مواقفها وأقوالها طبقا للتجاوب بين العرائس و مشاهديها. و تتولى الدولة إعانة هذه المسارح ماديًا ومعنويًا.

وهناك رواية ألمانية تحكي قصة نضال أطفال بلدة ألمانية حينما حاصرها يوماً الجيش السويدي، واجتمع برلمانها ليقرر مواجهة الجيوش الزاحفة، في أثناء اجتماع هذا البرلمان كان أطفال البلدة قد تجمعوا هم أيضا برئاسة ابنة رئيس البرلمان، وناقشوا الأمر بمفهومهم، وكانت الأنباء قد

حملت إليهم خبر وفاة ابن القائد السويدي الذي يحاصر البلدة. واستقر رأي الأطفال على أن يخرجوا من مدينتهم، دون خوفٍ و لا وَجَل من الحرب الموجهة إليهم، و المدافع التي صوبها الجنود الذين يحاصرون البلدة. واتجهوا في مظاهرة إلى قائد الأعداء وهم ينشدون أغنيتهم عن العدوان الذي يفشل دائما. وعن السلام الذي لا يُستتب قَط مع وجود العدوان. وعن النضال الشريف الذي يقوم به الذين يحاربون دفاعاً عن أرضهم، وبلدهم وعلى الموقف المُخذي الذي يقوم به القراصنة الذين يحاولون اغتصاب أرض الغير ومضى الأطفال وصوتهم يعلو ويعلو ويعلو، ويُذعِن القائد لهم، ويفُك حصار البلدة، ويمضي منها. وعامًا بعدَ عام يمثل الأطفال هذا الحدث التاريخي على مسرح بلدتهم الألمانية.



ولقد كان مصدر التسلية في إيطاليا هو مسرح الدُمى، و كان الكبار والصغار يطربون لمشاهدة عروض الأراجوز، ومسرح العرائس، والأوبرا، كما اشتُهِر مسرح العرائس في فرنسا حيث كان لديهم تراثٌ عظيم من الباليه، والأوبرا، والبانتومايم. وقد عرفت ألمانيا الدراما في القرون الوُسطى والهزليات والاحتفالات الدينية التي كانت جزءاً من حياة الشعب الألماني كباراً وصغاراً .

في الإتحاد السوفيتي سابقاً :

وعلى مستوى دول أوروبا الشرقية في فترة ازدهار الشيوعية والاشتراكية في الإتحاد السوفيتي السابق، كان يتلقى الأطفال في مسرحهم مبادئ الاشتراكية الشعبية حيث تعرض عليهم مساوئ الرأسمالية، وشرف العمل، وتفاهة التمييز العنصري.

كتبت (ناتاليا ساتز) – مُخرجة مسرح موسكو للأطفال – وهو من أشهر مسارح المحترفين في العالم تقول: إن عملك كممثل في مسرح الأطفال، لون جديد من التخصص، له تبعاته، فلابد من إعطاء الأطفال الصغار فناً عظيماً. أما من ليسوا أساتذة في فن التمثيل، لا يستطيعون العمل في مسرح الأطفال. وقول (ناتاليا)) قولٌ علمي وفني صحيح، ذلك أن الطفل منذ نشأته لديه عناصر درامية من بكاء وضحك وحركات... إلخ.

ولم يقف اهتمام الإتحاد السوفيتي عند مسارح الأطفال فقط، بل تعدى ذلك الاهتمام إلى مسرح الأراجوز انطلاقاً من أهميته التربوية، والترفيهية، والتعليمية.

والأراجوز في روسيا يسمى (بتروشكا)، ويسمونه في إنجلترا (بافش)، وفي فرنسا (بولشينل)، وفي إيطاليا (بولشنيلا)، وفي رومانيا يطلقون عليه اسم (فاسبلوش)، وفي هولندا باسم (جان كِلاسن)، وفي اليونان باسم (كراجيوزيس).

وجميع هذه الشخصيات العرائسية، تقوم بدور البطولة في الاسكتشات، والعروض العرائسية، سواءً تقدم بواسطة عرائس القفاز، أو عرائس الماريونت، أو عرائس خيال الظل، وجميعها تتفق في المضمون وتختلف فقط في الصفات الشكلية.

وفي موسكو مسرح يعرفه ملايين المشاهدين هو (المسرح الحكومي المركزي للعرائس) بقيادة فنان الشعب السوفيتي : (إبراز – تسوف

Ebrazetsoof)، والأطفال يسمونه (مسرح السحرة) وهو أكبر مسرح من نوعه في العالم. وأول مسرحية قدمها كانت عام ١٩٣٢م وكان (إبراز تسوف) وقتها يعمل مع عشرة فنانين فقط، أما الآن فقد ازداد عدد العاملين به بشكلٍ كبيرٍ جداً. وأصبحت البناية القديمة تضيق بالمشاهدين والفنانين، مما حذا بالمسئولين بتشييد مسرح جديد في وسط موسكو، وكان حدثاً فنياً هاماً ومبهراً للأطفال والكبار.

إن بعض مسارح العرائس في أوروبا لا تسَجل الحوار، ولا كلمات الأغاني، بل تكتفي بتسجيل الموسيقى، ويؤدي كل من يحرك عروسة بصوته دور الدُمية التي يقوم بتحريكها، كما يؤدي الأغاني بصوته. وبذلك يتفادون كل السلبيات الناتجة عن الاعتماد على التسجيل.

وكانت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية هي فترة ازدهار واهتمام كامل بمسارح الأطفال هناك فقد كان يوجد حتى عام ١٩٣٧ م ١١٢ مسرحا للأطفال قدمت في نفس العام ما يزيد عن ٣٠ ألف حفلة باللغة الروسية، و٢٠ لغة محلية أخرى، وشهد هذه الحفلات ما يزيد على عشرة ملايين مُشاهد.

في انجلترا :

في انجلترا أصبحت رقصة الموريس (رقصة السيف) أكثر شيوعاً في القرن الرابع عشر والخامس عشر الميلادي، وهي رقصة تعبيرية يصور فيها الراقصون أبطالاً من الشعب، ومن الأساطير، كما يؤدي المهرجون بعض الحركات المضحكة. وقد تطورت بعض هذه الرقصات إلى مسرحيات شعبية تعرض في الريف، وفي أعياد الربيع، والميلاد، وكانت تستهوي الأطفال والشباب.

ويعتبر العرض الذي قدمته (مدام ستيفاني دي جيلينيس) عام ١٧٨٤م في باريس، أول عرض مسرحي قدم للأطفال، حيث عرفت أوروبا

مسرح الطفل، وانتشر فيها مع بداية القرن التاسع عشر. وفي عـــام ١٩٤٤ ميلادي دَعَت مدرسة الألسن بجامعة (نورث ويسترن) إلى عقـد مـؤتمر لمسرح الطفل، الذي قرر إنشاء مؤسسة دائمة لمسرح الطفل فـي أمريكـا، ودارا لنشر المسرحيات الطويلة الدرامية، والتأليف المسرحي، ومسرح العرائس، وعلم النفس، والاجتماع، وفنية مسرح الطفل، والديكور، والمناظر والملابس، والإضاءة، والإخراج ... إلخ.

أما في دول أوروبا فكان نُظار المدارس يؤلفون ويوافقون على عرض مسرحياتهم على تلاميذهم. كما كانت تُقدم عروض مسرحية، داخل بلاط الملكة في انجلترا، وقد استخدموا الأقـنعة في العروض الاستعراضية داخل القصر وخارجه. وأعظم دليل على تفوق الأولاد في التمثيل، أن كبار الكُتاب أمثال : (للي – وتشابمان – وديكر – وتشارلز ديكنز – ومارستون – وجونسون)، كتبوا لفرق الممثلين الصغار. وحين كان يعتلي خشبة المسرح ممثلون مشهورون، بدأت فرق الأولاد تتلاشى .. لقد لعبت هذه الفرق دوراً كبيرًا في المسرح، لكنه كان مسرحاً للكبار، رغم أن الممثلين كانوا صغاراً.

وقد اعتادت المسارح الإنجليزية منذُ أوائل القرن الثامن عشر الميلادي، تقديم عروض ترويحية فخمة، خلال الاحتفالات بأعياد الميلاد. وقد أطلق مسرح الأطفال في العالم على هذه العروض اسم (بانتوميم). ورغم أن اسمها يوحي بالتمثيل الصامت، إلا أنها كانت تشتمل على الباليه، والأغاني، والرقصات، والفكاهات، وبعض العروض التمثيلية، والبهلوانية.

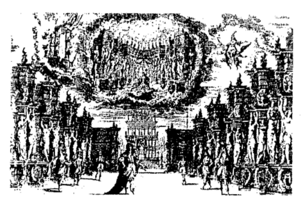
ومما يُذكر أن كثيراً من مسارح الأطفال في انجلترا، تقدم عروضها في المدارس، لحساب السلطات التربوية. وهناك دور نشر انجليزية تخصصت في نشر نصوص المسرح، وتعطي اهتمامًا خاصًا لنشر نصوص مسرحيات الأطفال مثل دار نشر (فرنش) في لندن.

في فرنسا :



باليه كوميديا الراين ١٥٨١ م.
يُرى توزيع الديكور والمتفرجين .. الملك وحاشيته فى الأمام – باريس

في عام ١٦٩٧ م، ظهرت في فرنسا أشـــهر مجموعــات (حكايــات الجن)، وهي مجموعة الشاعر (تــشارلز بيـــرو) – Charles Perrult، عضو الأكاديمية الفرنسية، وقد أطلــق عليهــا حكايــات (أُمـــي الأَوزة – Contes . de ma Mere Loye). كما كتب نفــس المؤلـــف (حكايــات الجَمالِ النائم، صاحب اللحية الزرقاء، والقط ذو الحذاءِ الطويل، وغيرها من الحكايات التي نالت شهرةً واسعة....).



مسرحية (التفاحة الذهبية) فى قصر باريس ... فوق المسرح ملكات جمال باريس
وكان فى افتتاح دار الأوبرا الجديدة فى فيينا عام ١٦٦٨ م

وفرنسا هي البلد التي بدَأ فيها المسرح المتخصص للأطفال، وذلك في نهاية القرن الثامن عشر، باعتباره أحد وسائل التربية والتعليم، لكنــه أخــذ يتطور إلى أن أصبح مسرحاً فنياً، يلتزم بالعناصر الأساسية لنجاح المسرح بوجهٍ عام، سواءً فيما يتعلق بالنصوص أو الإخراج، أو التمثيل، أو الديكور، أو الإضاءة.

ولقد حاولت (مدام دي جيلينيس) الفرنسية الجنسية، والمؤلفة، والممثلة، والموسيقية في القرن الثامن عشر المــيلادي تــلقــين الأطفــال مبــادئ الأخلاق بطريقة الكوميديا القصيرة في المسرح التعليمي الذي أنشأته.. كذلك تلقينهم حقائق عن الاكتشافات العظيمة بواسطة المسرحيات.

كما يعتبر العرض الذي قدمَته (مدام ســتيفاني دي جيلينــيس) عــام ١٧٨٤م في باريس، أول عرض مسرحي قدم للأطفال، حيث عرفت أوربا مسرح الطفل، وانتــشر فيها مع بداية القرن التاسع عشر الميلادي.

والمعروف أنه توجد في فرنسا ثورة مسارح المحتــرفين للأطفــال : فَهُــــناكَ ١٦٠ فرقة مسرحية للتمثيل للأطفال، مُــوزَعة على ٩٥ مدينـــة فرنسية. وبعض هذه الفرق متخصِصٌ في العــرض المــسرحي للأطفــال، وبعضها فِرَقٌ للكبار تُخَصِصُ بعض عروضها للأطفال، وذلك بالإضــافة إلى بعض الفــرق التابعة لبيوت الثقافة، والتي تُقــدِم مــن حــينٍ لآخــر، مسرحيات للأطفال.

ورغم ذلك فمعظم المؤلفين الفرنسيين يُعَــبِرون عن عَدَم رضاهم عن النصوص المُــتاحة لمسرح الطفل، سواءً من ناحية الكَم أو الكيف، ويبــدو أن ذلك يرجع إلى اختلاف وجهات النظر بــين المــؤلفين، والمخــرجين، وأصحاب الفِرَق.

في الدانمارك :

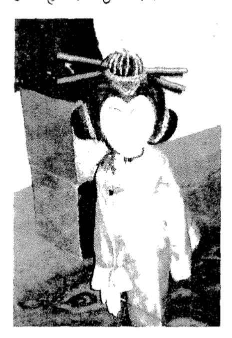
في الدانمارك وهي موطن (هانز كريستيان أندرسون) فقد تم إعطاء مسرح الأطفال عناية بالغة، فمسرحيات الأطفال ظلت تُقَدَّم منذ زمنٍ بعيد في أعياد الميلاد، وفي حفلات تمثيلية كبيرة كانت تقام في الهواء الطلق.

في اليابان :

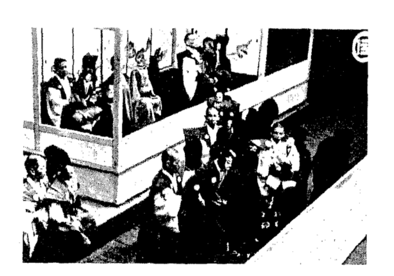


مشهد من مسرح الدُمى اليابانى .. إن الممثل الرئيسى يظهر على اليسار، والإثنان الآخران ظهرًا من اليمين "إعداد برنامج الفنون للجمعية الآسيوية"

هناك نوعٌ من العرائس الشعبية ينتشر في اليابان ويسمى (عرائس الكوروما) ويتكون العرض من شخصية واحدة هي عروسة (الكوروما)، ويقوم بتشغيلها لاعب واحد يجلس في عربة صغيرة صندوقية الشكل بها فتحة المسرح، ويضع اللاعب يده اليُسرى داخل رأس العروسة وجسمها، بينما تقوم يده اليمنى بتشغيل اليد اليمنى للعروسة بطريقة مباشرة – بمعنى ظهور اللاعب في أثناء تحريك العروسة أمام جمهور المشاهدين.



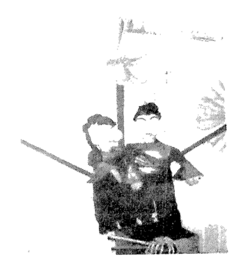
نموذج للعرائس اليابانية



دُمى يابانية، والمشرفون عليها من المسرح اليابانى هار
إعداد: شارلز توتيل – طوكيو – اليابان

كما يوجد نوع آخر من العرائس أكثر بدائية من النوع السابق باليابان أيضاً ويسمى (نوروما – أي العروسة العبيطة) وتكون العروسة في حجم الإنسان الياباني العادي، ويقوم اللاعب بإحاطتها بذراعيه، ويتولى تشغيل أعضائها بطريقة مباشرة أمام جمهور المشاهدين.


نموذج آخر لعرائس اليابان


الفن العرائسى من الفنون المحببة للأطفال

في الصـــيـــن :

أدركت أغلب دول العالم أهمية وضرورة بذل كل الجهـــود لتطـــوير وتحديث مسرح الطفل، فمثلا بـــدأ مسرح الأطفال في الصين الشعبية فـــي عام ١٩٤٧م، على يد أحد الأمريكيين، وهو (جيرالد تاننباوم) الذي كـــان يعمل مديراً في معهد الرفاء الصيني. وقد بدأت الفرقة عملها في شـــنغهاي، واستقـــدم فيها تاننباوم ممثلين أطفال، جاء بكثير منهم من الشوارع، وذلـــك من أجل طاقم فني يقـــدم مسرحيات يندمج الفن المـــسرحي الحـــديث مـــع أسلوب أوبرا بكين التقليدي. وبحلول عام ١٩٧٢م كان فـــي الـــصين ســـتة مسارح أطفـــال متخصصة، بالإضافة إلى أقسام للأطفال فـــي كثيـــر مـــن مسارح الكبار المحلية.

إن درامات الأطفال تعـــتني بعلمية مُعاصرة في الارتكاز على الأفكار والأهداف الجميلة لمسرح يُـــربي ويُـــعـــلم، ويُـــرفه، فـــي تقنـــينٍ غيـــر مُـــسِف، لعكس قيمٍ جمالية على أطفال المجتمع.

في أندونيسيا :

وفي أندونيسيا أنواع مختلفة للعرائس منها :

١ – القصص التاريخية والأساطير المحلية القديمة وتسمى (وايانج ماديو).

٢ – القصص والأساطير الواردة في المهابهارتا، والرمايانا، الهنديتين وتسمى (وايانج بورو).

٣ – قصص البطولة الشعبية وتسمى (وايانج جدوج) – وهي تدور حول مغامرات بطل شعبي وتسمى (بانجي). وهو نفسه الملك (كاميشوارا الأول) الذي كان يحكم جزيرة (جاوه) في القرن (١٢ م).

ولا تخلو القصص العرائسية من وجود مهرجين ويسمون (باناكاوان) وأشهرهم ثلاث شخصيات هم (تبروك) الهايف الطويل القامة، (جارنج) القصير الماكر، وأبوهما (سيمار) وهو رجل بدين بملامح حزينة يائسة.

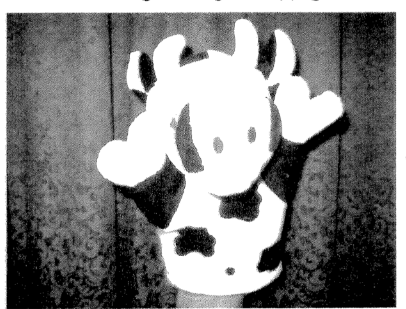


دمية لرجل بملامح حزينة يائسة

والأندونيسيين يسمون أولادهم على أسماء العرائس مثل الأمير (بهيما) ويمثل الشجاعة،– والجرأة في مناصرة الحق، والأميرة (سريكاندي) وتمثل الأنثى العفيفة المعتزة بنفسها، وتعتبر مثلاً أعلى لكل الفتيات الأندونيسيات.

الدُمى والعرائس المتميزة التي قدمت في مهرجان بوخارست الـدولي في عام ١٩٥٨م:

في مهرجان بوخارست الدولي برومانيا للعرائس عـام ١٩٥٨م، تـم تقديم نماذج ناجحة لعروض الدُمى والعرائس الخاصة بالأطفال، فقدم (فيليب جانتي) من فرنسا (وميلوش هاكسن) من تشيكوسلوفاكيا عروضاً فردية رائعة، حيث قدم (فيليب جانتي) مشهداً باسم (في انتظار السيدة التي لن تأتي أبداً فَفُتِح الستار عن جنتلمان يرتدي ملابس السهرة، وقبعة عالية وممسكاً بمظلة واقية من المطر، وتجلس بجواره (عروسة جوانتي)، ويدور بينهما مشهد تمثيلي صامت، ينتهي بمحاولة الانتحار، بينما تمنعه العروسة، ولقد نجح (فيليب) في إيهام الناس أن العروسة شئ منفصل عنه، وأنها تتحرك وحدها، وذلك بمساعدة بسيطة من مُساعدة الذي كان يجلس مختفياً خلفه، وبهذا المشهد فاز فيليب بجائزة الابتكار.



عروسة الجونتى التى طالما عشقها الأطفال

وعلى مستوى العالم كله يُلاحظ أن رومانيا من أهم دول العالم التي كانت – ومازالت ترعى مسارح الأطفال – فمسرح (ساندريكا) في رومانيا

هو أحسن مسرح للعرائس في العالم، والفنانون الذين يعملون به من ممثلين ومصممين ومخرجين يحتلون مكاناً مرموقاً في عالم العرائس، ويتمتعون باحترام عميق من كل الذين يعملون في فن العرائس في العالم. ولقد سبق أن حصل المسرح على الجائزة الأولى في مهرجان (بوخارست) الأول ١٩٥٨م ببرنامجه (الأصابع الخمسة) الذي أخرجته فنانة الشعب (مرجريتا نيكولسكو)، ولقد قدم مسرح (سانداريكا) هذا البرنامج، عند زيارته للقاهرة عام ١٩٦٣ م على مسرح معهد الموسيقى، ولم يشترك المسرح في المهرجان الثاني الذي عُقد عام ١٩٦٠ م، لكي يُعطي أكبر فرصة ممكنة، للحصول على الجائزة الأولى لبقية المسارح.

كما قدَم هذا المسرح برنامج (المصباح السحري) من تأليف (أندرسن) وإخراج (لنكسن) وهي قصة صعبة التنفيذ، أعِدَت للعرائس بمهارة، واستطاع المخرج مستعملا تكنيك المسرح الأسود، أن يجسد كل أفكار (أندرسن) الأسطورية وفي هذا البرنامج يرتفع الستار عن جندي في طريقه للوطن بعد انتهاء القتال. وفي مكان بعيد عن العُمران يلتقي (بجنية)، تقطع عليه الطريق وتعرض عليه ثروة هائلة.

وقد كانت الجنية عبارة عن قصاصات من القماش الملون بكميات كبيرة، مما سهل مهمة الممثل وأمكنه تحريكها في المسرح كله بخفة، وجعل في استطاعته أن يجعلها تأخذ أشكالاً عديدة، فمَرَة تتحول إلى جسد طويل مرتعش، ومرة أخرى تتحول إلى شئ مُهوش غير محدود المعالم، مما يعطي المتفرج إحساساً بالرهبة وتتوالى أحداث المسرحية.

إن هذا البرنامج يفتح أعيننا على الأفكار الجيدة التي تعيش عليها العرائس. كما أن هذا الجو الأسطوري الذي يعرض لنا (الجنيات) والأشياء السحرية، والحب والموت، والصداقة، والذي يُغذي فينا مشاعر طفولية ممتعة، هذه الأفكار موجودة بكثرة في تراثنا العربي والفرعوني .. كما أنني

مؤمنة بأنه توجد في (ألف ليلة وليلة) عشرات القصص التي لو عُولجت عرائسيا، لخرجنا منها ببرامج عرائسية ناجحة، تعكس شخصيتنا بصدق بين مسارح العرائس في العالم.

والعرض الذي قدمته بولندا (صانع الساعات) يمكن أن نطلق عليه (اللامعقول في العرائس) لمسرحية من تأليف (يونسكو)، فالممثلون يشتركون مع العرائس في تقديم العرض، والعرائس تتبادل الحوار مع الممثلين، والمسرح يمتلئ بالديكور والممثلين، والعرائس، ثم يخلو في لحظة. والبرنامج ينقسم إلى جزئين: الجزء الأول عن (السلام) والجزء الثاني عن (الحرب).

ومن فرنسا قدم (إيف جولي) عُروضه التي تميزت بصنعة وتصميمٍ خاص لكي تقدم دراما معينة.

وقد استعمل (مظلات المطر) العادية، لتتحرك وتمثل على المسرح، وجعل من المظلات رجالي ونسائي .. فمثلا المظلة النسائية كانت صغيرة يُضاف إليها شريط أحمر بسيط فتتحرك بخفة ورشاقة على المسرح، وتعطينا إحساساً بأنها امرأة تتحرك في دلال.

ولقد أقنع (إيف جولي) الجميع بإخراجه وتحريكه مظلتين وقورتين متحركتين في تأن وتلصُص، فأذهل الجمهور بهذه الأشياء.

ملاحظات عرائسية :

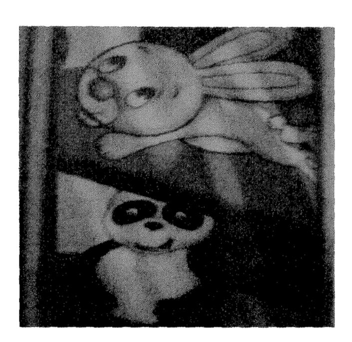
إذا رصدنا بداية المسرح الحديث في أوروبا لوجدنا أنه قد تم تقديم أول مسرحية للأطفال عام ١٩٢١م في شيكاغو وهي مسرحية (أليس في بلاد العجائب) التي كتبتها (أليس جير ستنبرج)، وقد وضعت الرابطة برنامجاً حافلاً لمسرحيات الأطفال، وأنشأوا معاهد لمسارح الأطفال من شَتَى أنحاء البلاد، كما قدموا مسرحياتٍ للأطفال المتخلفين (ذوي الاحتياجات الخاصة)، وكذلك الطواف بالمدارس.



تم تقديم أول مسرحية للأطفال عام ١٩٢١ م
فى شيكاغوا وهى مسرحية (أليس في بلاد العجائب)

وعرائسيو وسط أوروبا الشرقية (يوغوسلافيا – وتشيكوسلوفاكيا – ورومانيا) يتهمون عرائس الصين بأنها ليست إلا مسرحاً بشرياً مصغرا ، وأن المخرج العرائسي الصيني، يعمل بنفس المنطق الذي يعمل به المخرج البشري، كما أن مصمم العرائس الصيني، يصمم العروسة بحيث تُحاكي وتُماثل الممثل الآدمي، مع تحريف بسيط في الشكل، بحيث تقوم بكل ما يستطيع أن يقوم به الممثل الآدمي .. وهذا هو الاتجاه الواقعي في العرائس .. وجمهوره الحقيقي من العُمّال والفلاحين.

لقد كان مهرجان بوخارست للعرائس ناجحاً بكل المقاييس الفنية، والحرفية، والنقدية، وهذا ليس بجديد على رومانيا، فَفي مدينة (بوخارست برومانيا) عدد كبير من المسارح، التي أقيمت خِصيصاً لتقديم عروض العرائس، ويعمل فيها مئات الفنانين خِدمة للطفل، ومن أجل إمتاعه، وتربيته، وثقافته، لخلق جيل متسم بالعلم، ومتسلح بالأخلاق والمُثل ويمتلك كل مسرح عدداً من الحافلات التي تقوم بنقل الصغار من مدارسهم، ومنازلهم إلى المسارح، وإعادتهم.



كل حضارة طورت فنها العرائسى

* * *

الفصل الثاني
مسرح الدُمى والعرائس وخيال الظل
عربيًا – مصريًا

الملاحظ أن كل حضارة طَوَرَت فنها العرائسي، تَبعاً للمناخ الفني والأدبي الخاص بها، وهو فنّ يعبر عن عمق الحضارة الإنسانية، والعرائس أسبق على الإنسان في التمثيل والتشخيص. ومصر الفرعونية أسبق الأمَم في هذا الفن لوجود العرائس على المقابر الفرعونية ذات التقنية العالية في صناعتها، وارتبط وجودها في المقابر بالشعائر والطقوس الدينية عند المصري القديم .. ويؤكد (شارل ملينن) أنَ قدماء المصريين أول من توصلوا إلى فن العرائس في القرن الخامس قبل الميلاد وكانت هناك مِفَصَلات للأذرُع والسيقان والوسط، بحيث يمكن للعروسة التعبير والحركة في مرونة.

وفي كل عام كان المصريون القدماء يَخرُجُون في عيد (شَم النسيم) يحتفلون بعودة (أوزوريس) إلى الحياة المتجددة في كل ربيع، وفي معابد مصر كان الكَهَنة يقومون (بتمثيل) مسرحية الإله المُعذَب (أوزوريس). ونظرا لأن كهنة مصر كانوا يحتفظون بأسرارهم الكهنوتية، فإن فصولاً بأكملها من المسرحية كانت تُمَثِل في السر داخل المعبد، ولا يحضر تمثيلها إلا من يقوم بأمور التمثيل والإعداد من الكهنة فقط. أما بقية فصول المسرحية فكانت تُمَثَل علنا أمام الجمهور.

والعرائس في مصر القديمة كانت تُصنع من أجل الأطفال لتسليتهم، وإدخال السرور إلى قلوبهم، وتزكية إحساسهم و مشاعرهم، وتنشيط وتوسيع

مداركهم .. ويقول (جوستاف) في كتابه (الحضارة المصرية): أمكَن العثور على لِعَبٍ عرائسية دقيقة الصُنع، تتخذ وضعاً دراميًا مُعينا لِلَعِب أطفال المصريين القدماء.

يمكن للعروسة أن تُعبر عن الماضي والحاضر والمستقبل، ففي مصر الفرعونية، صُنعت عرائس من سعف النخيل وأغصان الأشجار وثمار بعض النباتات التي كان لها صفة دينية، وقد استمر استخدامها بعد ذلك في العصر القبطي في أعياد السعف.

وفي مصر المملوكية، صُممت العروسة التي تمثل الشخصية المكروهة من الشعب المصري – بقفًا عريض، دليلاً على شدة الغباء – ولتنهال عليها صفعات الأراجوز.

ويُضيف (كلود سيزان) أنّ العروسة الفرعونية مصنوعة من الخشب ومعروضة حالياً في متحف اللوفر بباريس، وتُمثل فلاحاً من قدماء المصريين، يلبس ثوباً قصيراً ويحمل بيده عَصا عُلِقَ بها مقطفاً، وكانت على مستوى رائع من الصناعة الدقيقة و الفن التعبيري.

وكانت العرائس عنصراً أساسياً لأعمال السحر وخاصةً (السحر الأسود)، حيث كانت مصر القديمة المهد الأول للسحر، ومنها أخذته شعوب كثيرة – وكانت بعض النساء من حريم الملك (رمسيس الثالث) ضُبطوا ومعهم عروسة مصنوعة من الشمع على هيئة الملك، ويتلون عليها بعض التعاويذ السحرية، قاصدين إيقاع الأذى بالفرعون.

وبالنسبة للعرائس المتحركة التي كانت تؤدي أدواراً تمثيلية مرتبطة بالعقيدة الدينية المصرية القديمة، كانت تُلقى في النيل قُرباناً، كما كانت هناك عرائس تُمثل شخصيات بشرية أو حيوانية مثل العروسة (الذئب) المعروضة بمتحف اللوفر بباريس، وفمها تُحركه الخيوط فتحاً وغلقًا.

يقول المؤرخ اليوناني (هيرودوت) : إن النساء المصريات المصابات بالعُقم كُن يحملن على رؤسهن عرائس يمكن تحريكها بالخيوط، ويسرن بها في احتفالات (إيزيس وإيزوريس)، ليمثلن بهذه العرائس أسطورة مصرية قديمة تتناول موضوع النسل والإنجاب.

كما كانت الرواية في مصر القديمة تشمل قصصًا وروايات من نوع الأسطورة كقصة (إله البحر)، (وقصة مغامرات حوريس وست). وتدور وقائعها في بيئة شعبية .. كما توجد قصص وروايات فلسفية كقصة (الصدق والكذب) التي تدور بين شخصيتين، وطبعًا ينتصر الصدق في النهاية.

ولقد تم العثور على قصص (سيكولوجية) كقصة الأخوين وموضوعها هو المرأة العاشقة، التي يَصُدُها محبوبها، فتشي بمحبوبها كذباً لزوجها للانتقام منه (قارن قصة يوسف الواردة في سفر التكوين من الكتاب المقدس).

ولقد اندثرت الدراما بمسرحها وعرائسها بعد العصر الفرعوني، سواء ما كان يعرض منها علناً على الجمهور، أو ما كان يؤديه الكهنة سِراً في المعابد. وقد تحول لاعبو العرائس إلى فنانين شعبيين وقد اندثرت آثارهم، ولم يصل إلينا منها أي إشارة عابرة، بسبب شكل ومضمون الظروف الاجتماعية التي أتت بعد العصر الفرعوني.

العرب وعالم العرائس :

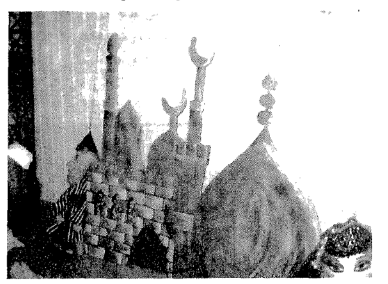
العَالِم العربي (الرزاز الجزري) أكد في كتابه (الجامع بين العلم والعمل أن صناعة العرائس عند العرب، ما بين القرن الثالث عشر والثامن عشر الميلادي كانت موجودة بينما ظهر هذا الفن في أوروبا في بداية القرن السادس عشر.



مسرح الأطفال من أحدث طرق التربية التى تستعين بالوسائل السمعية
والبصرية فى مخاطبة عقول النشء وعواطفهم

وفي الحقيقة إن مصر لم تكن من الدول الأولى التي اهتمت بمسرح الطفل، فقد سبقتنا دول كثيرة إلى الاهتمام بمسرح الأطفال، باعتباره من أحدث طرق التربية التي تستعين بالوسائل السمعية والبصرية، في مخاطبة عقول النشئ وعواطفهم، فقامت في أوروبا، وروسيا، وأمريكا، مسارح للصغار تفوق مسارح الكبار استعدادا، ويعمل بها أخصائيون في التمثيل، والتربية، وعلم النفس.

وبالرغم مما يشاع عن الإسلام من كراهيته للتماثيل واللعب والصور لمدلولاتها الوثنية، إلا أن (السيدة عائشة رضي الله عنها - زوجة النبي محمد - صلى الله عليه وسلم)، كانت تقتني العرائس، والإسلام لم يستنكر عمل العرائس مادامت لا تُستعمل في أمور العبادة والدين واقتصر استعمالها بقصد اللهو واللعب.



الإسلام لم يستنكر عمل العرائس مادامت لا تستعمل في أمور العبادة والدين بل بقصد اللعب واللهو فقط

ومما يُحكى أن أهل مصر القديمة (الفُسطاط) قابلوا ظلم (الحاكم بأمر الله) بأن أعدوا له (عروسة) كبيرة على هيئة امرأة ترفع يدها بشكوى مكتوبة، وتبدو كما لو كانت تريد أن تقدمها. ووضعوها في طريق الحاكم بأمر الله حين كان يزور الفسطاط، فأخذ الشكوى منها، وما أن قرأها حتى وجدها مَلأى بالشتائم والسباب. فأمر في الحال بالقبض على المرأة صاحبة الشكوى، فلما أحضرت إليه، وجدها مصنوعة من جريد النخيل وورق، وعَلِمَ أنها من صنع أهل الفسطاط، فاغتاظ من ذلك وأمر عَبيدَهُ بإحراق المدينة ونَهبِها.

المقامة العربية :

العرائس كانت تُقدِم التراث الشعبي للمكان الذي تحِلُ به، وتصطبغ بالخصائص الذاتية الشكلية والموضوعية للتراث الشعبي لهذا المكان، وتعتمد أساساً على تقديم شخصيات وأبطال وأساطير نابعةٍ من هذا التراث.

ومن أبرز كتاب المقامة العربية (أبــو محمــد القاســم بــن علــي الحريري)، وُلِدَ لأسرة عربية سنة ٤٤٦ بالبصرة، ودرس الدين، والعلوم، والدراسات اللغوية والنحوية وكان ذكياً بليغاً ، ومــن أعمالــه (المقامــة التاسعة والأربعين) التي يوردها على لسان بَــطــلِهِ الشحاذ.

يقول د. علي الراعي في كتابه، المسرح فــي الــوطن العربــي : إن مسرح خيال الظل، هو أول مسرح عربي يرتبط بــالتراث العربــي عــن طــريــق المقامة. وإن (محمد بن دانيال الموصلي) هو أول من اســتخدم المقامة في التراث العربي في إنشاء مسرح خيال الظل، و(ابن دانيال) قد أخذ ما تكون في حضن المقامة من دراما، وجعل منها مسرحًا حقيقياً، لــه نظرية واضحة. وأهميــة بدايات ابن دانيال ترجع إلــى أســباب تتــصل بالماضي والحاضر، وقد استــقطــبت بــاقي المقامــات مــن الــدراما وإمكانياتها، التي هي أهم ما استطاع الأدب العربي أن ينتجه علــى ســبيل المسرح، قبل ظهور ابن دانيال.

خيال الظل في مصر :

بعد أن فتح (السلطان سليم الأول) مصر عام ١٥١٧م، تفــرج علــى عرض (لخيال الظل)، فيه محاكاة لطريقة شنق (السلطان طومان باي) على باب زويله وأعجب جداً بهذا العرض.

ومن هنا اصطحب الأتراك خيال الظل المصري معهم إلــى تركيــا، ضمن ما اصطحبوه من حِــرَفٍ وصناعات وفــنون. وقد أدى ذلك إلــى ظهور (عرائس القفاز) وازدهر هذا الفن بتركيا، ثم انتقــل خيــال الظــل المصري بعــد ذلك إلى (اليونان) وتشكلَ بملامح البيئة اليونانية. وبعد ذلك انتقل إلى (إيطاليا) في أواخر (ق/١٦). وبعد ذلك انتشر في (بريطانيا)، ثم نقله (الإيطاليون إلى الأمريكتين)، حتى أصبح الوسيلة الأولى للترفيه عــن معظم الوافدين إلى العالم الجديد.

والعرائس بكل أنواعها، ما إن تنتقل إلى أي بلد، حتى تستلهم موضوعاتها من هذه البيئة، بكل ما فيها من قصص وأساطير، تمجد بطولاتها الشعبية.

وعن كيفية العرض، فمسرح خيال الظل عبارة عن حاجز خشبي بعَرض الصالة يفصل المشاهدين عمن يلعب الأدوار التمثيلية، وهذا الحاجز يرتكز على الأرض، ويرتفع حتى قبيل السقف بقليل، ويكون وسط المسرح، على بُعد واحد ونصف متر من الأرض، وقد شُدت عليه ستارة من القماش الأبيض الشفاف. وفي أسفل الشاشة من داخل المسرح جهة اللاعبين، ثُبت قضيب من الخشب أو الحديد، ليحمل الدُمى المشتركة في اللعب، وعلى الأرض صندوق كبير يحوي مجموعة شخوص العروض التمثيلية، وهي أشكال بطول القدم، مصنوعة من جلد الحيوان، وأحيانًا على شكل حيوانات مختلفة، أو أشياء جمادية كالسفن، والبيوت، والأشجار وغيرها مُثبتةً بقضيب حديدي رفيع لتحريكها بواسطته.

وعند العرض تُطفأ أنوار الصالة، وتكون الشخوص المثبتة بالقضيب، ملتصقة بالشاشة، ثم يُضاءُ داخل المسرح بمصباح زيتي أو مجموعة من الشموع، تُحبَس أنوارها بواسطة حواجز، تمكن الضوء من التركيز على الشاشة، وتنعكس من الجهة الأخرى، فيراها المتفرجون واضحة، فيبدأ اللاعبون بتحريك شخصياتهم، وهم يؤدون بأصواتهم حوار القصة التمثيلية. وتتبادل الشخوص الحوار، والمواقف والحركات، كما يتبادل الممثلون على خشبة المسرح حوارَهُم ومواقفهم، وفي بعض الأحيان تُصاحبهم أنغامٌ موسيقيةٌ يوقعها المساعدون.

وَيَكثُر الغجر بين لاعبي (القره جوز) ويتجولون عادة لعرض ألعابهم في الشوارع، وأحياناً في أماكن مغلقة، في المناسبات والموالد.



في قرانا المصرية القديمة كانت تصنع الدمية من بقايا القماش والقطن، لتلعب بها الطفلة الصغيرة وتخاطبها وتلبى رغباتها

ولقد عَرَفت قرانا العربية (الدُمية) قبل مُـدننا. فـالظروف الماديـة البسيطة، ساعدت على اختراع الدُمية المنزلية البسيطة التكاليف، فمن بقايـا القماش والخرق، والملابس القديمة، والقطن، كانت الأم تصنع لطفلتها دُمية تلعب بها، فأحب الصغير الدُمية كلعبة يخاطبها أحيانـا، وتلبـي رغباتـه الصغيرة، ولم تُستخدم كشكل مسرحي متكامل، وبمرور الـزمن تطـورت الدُمية إلى ما هي عليه الآن.

كما كان الفلاح قديمًا يقوم بصنع عروسة كبيرة علـى هيئـة عجـل صغير يُـسمى (بـو) ليوضع بجوار الجاموسة، إذا أبعد وليدها عنها حتى تحنو عليه، ويستمر إدرار اللبن عندها.

وأيضا كانت تُصنع عروسة مبسطة بملابس قديمة، وتوضع في الحقل حتى تُرهب الطيور، فتُبعدها عن (الحبوب والثمار والخضراوات) تحـت مُسمى (خيال المآتة).

نموذجان لمسرح العرائس بمصر :



العرائس دائمًا محببة للأطفال

لقد كانت مسرحية (الشاطر حسن) بداية مسرح العرائس المصري ورغم جهود لاعبي (الأراجوز) الفردية، ومفتشي الأراجوز بوزارة المعارف، ومسرح (شكوكو) للعرائس وغيرها، إلا أنها كانت كلها جهود خلقت مسرح القاهرة للعرائس.

ولقد عرفت مصر (عرائس الماريونت) عند إنشاء مسرح العرائس بالقاهرة عام ١٩٤٨م، والذي تبنى منذ ذلك الحين النهوض والتطور بمختلف أساليب هذا الفن.

ومن الأساليب المستخدمة في مسرح العرائس في مصر :

استخدام تكنيك المسرح الأسود :

وطبيعة هذا التكنيك أن تكون خلفية المسرح سوداء، ويرتدي الممثل القطيفة السوداء، وتُوَجَه الإضاءة على العروسة فتظهر العروسة، ولا يظهر اللاعب الذي يحركها. وفي بعض البرامج تُستخدم الإضاءة العادية، وفي البعض الآخر، تُستخدم لمبات الأشعة فوق البنفسجية، بالإضافة للإضاءة العادية. ومن مميزاتها أنها لا تكشف اللاعب حتى لو وقف في مسار

الضوء. ولكن عيبها أنها محدودة بعدة ألوان معينة لا تظهر غيرها. كما أنها تُظهر اللون الأبيض نقياً، ولكن مشوباً باللون البنفسجي الممزوج بين العنصر البشري والعرائسي.

وحين رؤيتي للعرض المسرحي (الأميرة والأقزام السبعة) الذي تم تقديمه في مسرح الأطفال بالقاهرة - التابع للبيت الفني للمسرح، وهو عبارة عن أسطورة عالمية في شكل مسرحية عرائسية، أخرجها د. أحمد المتيني، وكتب لها أيضا الحوار والسيناريو، والأغاني. وتحكي الأسطورة، عن صراع زوجة الأب مع الابنة الجميلة، الذي ينتهي بانتصار الخير المتمثل في الابنة الأميرة، على الشر المتمثل في زوجة الأب. ومدة العرض ساعة كاملة يتخللها تسعة عشر مشهداً، يفصل بينها تغيير الديكور والإضاءة.

وإذا كان من الضروري استخدام مثل هذه الأسطورة، لعدم وجود نصوص محلية مصرية، فلابد من تطويع الأسطورة، وتناولها على النحو الذي يخدم المناخ الذي تُقدم فيه .. لأن الكثير من الأطفال المصريين، قد اطلعوا على مثل هذه الأساطير والحكايات، من خلال قراءة ترجمات لها في منشورات قصص عالمية.



من عروض مسرح العرائس

ولقد حَظي هذا الفن الوليد بإعجاب لجنة التحكيم في مهرجان العرائس العالمي الثاني في (بوخارست) عام ١٩٦٠م، حيث فاز أوبريت (الليلة الكبيرة) من تأليف: صلاح جاهين، وإخراج (صلاح السقا) بجائزة المهرجان الثانية، وكان قد مَرَّ على الافتتاحِ عام واحد. ومن العروض العرائسية المتقدمة تكنيكيًا، وتصميمًا وتنفيذًا، للعرائس عرض (زيطة وزمبليطة)، وقد غير (صلاح السقا) اسمه إلى (أوكازيون)، على مسرح القاهرة للعرائس. وهو يعتبر خطوة واسعة على الطريق (نصاً، وتصميماً، وتنفيذاً، وإخراجاً)، نحو اكتمال العناصر الفنية التي ترفع من قيمة عروضنا العرائسية إلى المستوى . وقد احتوى (أوكازيون) على تسع لوحات هي (اللص والكلب – اللامعقول – السيد تي في – زيطة وزمبليطة – شنبو – أبو سِمبل – بنت الحته – التمثال – العمارة).



عرائس أوبريت الليلة الكبيرة – تأليف صلاح جاهين – واخراج صلاح السقا

وفي مسارح الدُمى والعرائس في مصر، كلما كانت العروسة كبيرة، والعدد منها قليل على المسرح، كانت وسيلة أولى للجذب، بجانب العناصر الأساسية في الشكل الفني، قبل (المناظر – والملابس – والإكسسوار – والإضاءة – والموسيقى – والمؤثرات الصوتية).

***

الفصل الثالث
أساليب حديثة لكتابة نصوص
مسرح الطفل والدُمى والعرائس في مصر

للفن العرائسي القدرة على أن يأخذنا في رحلة عبر أعماق البحار، أو يُحلق بنا في عالم الفضاء، أو يفتح أعيننا على ما وراء الطبيعة. فالخيال الذي يصعب تجسيده على المسرح البشري، وغيره من الفنون الدرامية، يَسهُل تجسيدُهُ وتبسيطُهُ في مسرح العرائس وبتركيز. كما يتضمن النشاط الفكري، والثقافي، والاجتماعي ويمتلك القدرة على توصيله للجمهور، خاصة في المجتمعات النامية.

وعندنا مثلاً شخصية (ابن البلد) التي يمكن أن تلمع وتستمد تُراثها من الفن الشعبي وتاريخه في مصر، كما يمكن توظيفها باقتدار في مسرح العرائس بأنواعه وبذلك ستكون ولا شك قريبة من وجدان، وعقلية، وإعمال خيال الطفل المصري.



الشخصيات العرائسية تستمد تُراثها من الفن الشعبي وتاريخه في مصر

والنقد الأدبي ينظر إلى المسرحية الآدمية بوصفها أحداثاً ومواقف. وينظر إلى المسرحية العرائسية على أنها عرائس. وتختلف الدراما العرائسية عن الآدمية، من حيث التصور، والهدف، وطبيعة الصراع. فالمسرحية الآدمية – مُحاكاة للواقع الإنساني، سواءً كان الصراع بين الإنسان والمجتمع – أو قوةٍ أشد رهبة – أو صراع مع النفس.

أما العرائس، فالتصور الدرامي لها (أسطوري، خيالي، سحري، فانتازي، كارنفالي)، تختلط فيه على خشبة المسرح (الشياطين – والملائكة – والحيوانات، والطيور – والأطفال – والسحرة – والمشعوذين).

وإذا لم تكن الدراما العرائسية ذات موضوع خُرافي فإن العرائس لا تخلو من إمكانيتها الخرافية. ودراما العرائس صممت من أجل تحقيق الغاية التي تحدث عنها أرسطو في كتابه (فن الشعر) (الكاثارسيس) – وهي التطهير بإثارة عاطفتي (الرهبة والشفقة).



الدراما العرائسية تثير عاطفتى التطهير والشفقة

وحتى يستقيم الفهم لمعنى البناء الدرامي عند المؤلفين، عليهم أن لا ينسوا البناءَ والحبكة: فإذا ما اتضحت الفكرة في ذهن المؤلف، فإن عليه أن يصنع سلسلة من الوقائع والأحداث، تُكون بنية مسرحيته.

هذه البنية التي يرجو أن تكون سليمة، سوية، متماسكة، محبوكةً حبكةً فنيةً، تجعل منها عملاً ناجحًا. وإذا كانت الحكايةُ مجموعة من الحوادث مرتبةً ترتيبًا زمنيًا، فإن الحبكة أيضًا سلسلةً من الحوادث، ولكنَ التأكيد فيها يتركز على الأسباب والنتائج. والحبكة بعبارة أخرى، هي إحكام بناء القصة، ومفهومها، أي أن تكون الحوادث، والشخصيات، مرتبطةً ارتباطاً منطقياً، يجعل من مجموعها وحدةً متماسكة الأجزاء، ذات دلالةٍ محدودة. وهي تتطلبُ نوعاً من الغموض الذي تتضح أسراره في وقتها المناسب.

وفي قصص الأطفال يجب أن تراعَىَ البساطة في البناء، والحبكة، مع الابتعاد عن التعقيد وتشابُك الحوادث التي يتيهُ في خِضَمِها الطفل، بجانب ضرورة الوضوح والتميُز في المسرحية.

إن الكاتب المُبدع لا يمكن أن يدخل عالم الطفولة الساحر من خلال العقل وحده، وإنما الطريق الذي يقوده إلى هذا العالم، بجانب العقل والمعرفة، هو ذكريات الطفولة، والخيال، والحب، والفهم، والعاطفة، وقدرٌ كبيرٌ من التمييز الوجداني.

ولما كان كاتب الأطفال هو بالدرجة الأولى مُربٍ قبل أن يكون مؤلف قصة أو رجل مسرح، فيجب عليه أن يجعل الاعتبارات التربوية تحتل مكان الصدارة، بحيث لا يمكن التضحية بها في سبيل تحقيق حبكةٍ قصصيةٍ ممتازة، أو في سبيل الوصول بالحدث المسرحي إلى قمةٍ دراميةٍ مُثيرة، أو في سبيل خلق عنصر الفكاهة، أو عامل تشويق، فهذه كلها أمور رغم أهميتها، يجب ألا تصل إلى أهدافها الفنية على حساب الاعتبارات التربوية، أو النفسية.

وهناك شعور شائع بين كثير من ممتهني مسرح الأطفال، وهو أن بطل مسرحية الأطفال يجب أن يكون صغيرا (أكبر قليلاً من عمر الأطفال الذين يشاهدون المسرحية) – مستقيماً في تصرفاته، (وليس كاملاً)، وذكرا

(لأن الفتيات يُمكنُهن نظرياً أن يتماثلن مع الذكور بصورة أسهل من العكس) ولقد أصبحت هذه المفردات أساساً يسير على نهجه كتاب ومؤلفي مسرح الطفل في مصر، وبذلك أصبحت المسرحيات والاستعراضات والنصوص الدرامية بأشخاصها تحمل مفهوما يرضي الأطفال ويفيدهم علمياً وفنيًا، وتعليمياً، بجانب التسرية عنهم بالضحك المفيد.

وعلى الكاتب والمؤلف في مسرح الطفل في مصر أن يُراعي أنَ مَسرحية الأطفال يجب أن تتميز بنهاية عادلة، لأن لدى الأطفال إحساس قوي بالعدالة، ويرتاحون إلى المسرحية التي يُوزع فيها الثواب والعقاب بالقسطاس على من يستحقونه. ولا داعي لأن يواجه الطفل كل حقائق الحياة المُرة، بل عليه أن يتعرض لكل جميلٍ، وسَارٍ، ومثالي. وعلينا ألا ننسى أن التمثيل الصامت (البانتوميم) لونٌ شائعٌ، وأداة تسلية عظيمة لدى الأطفال.

أما إذا أراد الكُتاب والمؤلفون النجاح لأعمالهم الخاصة لمسرح الطفل فعليهم أن يتبعوا الرأي القائل: "يستطيع كاتب مسرحيات الأطفال أن يجعل مَن أبطال مسرحياته نماذج واقعية مؤثرة، يَشعُر نحوها الصبي والمراهق بمزيج من الصداقة والإعجاب والتقدير، فيجعلها ترسُمُ الطريق أمامه، وتنير أفق هذه الفترة الغامضة من حياته. وبحيث يجد بين سطورها نفسه الضائعة، ويجد الإجابة عما يطوف بذهنِهِ من أسئلة مُحيرة، مما يُعينُهُ على الوصول إلى حالة مناسبة من التوازن النفسي، لكي يستطيع (الأنـاَ) أن يقوم بدوره الصحيح.

والأخذ بالرأي السابق لا ينحصر في مصر فقط، بل هو رأيٌ يؤخذ به في كل العالم. فالكُتاب المسرحيون مُنذ (سوفوكليس)، وحتى (بريخت)، إلى الآن، يستخدمون القدرات التعليمية للمسرح، في نقل الحقائق والاتجاهات السياسية والإرشاد الأخلاقي.

كما أنه من الضروري عند إعداد القصص والمواد الثقافية للأطفال المصريين، أن تعدهم هذه المواد لعالم الغد وللتعامل مع تكنولوجيا العصر.

ولما كانت الكتابة للأطفال تحتاج بالإضافة إلى الموهبة الحقيقية الصادقة، إلى تخصص وممارسة ومعاناة، وإلى دراسات متعمقة في اللغة من زوايا معينة، وإلى دراسات أخرى في أصول التربية، وعلم النفس، ومراحل نمو الأطفال وخصائصها المميزة، وإلى معرفةٍ بالقواعد السليمة للكتابة الأدبية الفنية في القصة، والدراما، والشعر، مع خبرات عملية في دنيا الأطفال، وإحساس فني وتربوي مُرهَف، بما يمكن أن تتركه الكتابة في نفوسهم من انطباعات دقيقة، ذات أثر باقٍ وفعال، في تكوين شخصياتهم، والتأثير عليها، لذا يجب على الكاتب الذي يؤلف مسرحيةً لتقدم على مسرح للأطفال، أن يعرف مستوى قدرات من سيقومون بتمثيلها، بحيث يكتبُ لهم ما يستطيعون أداءه بيُسر وسهولةٍ ونجاح.

ومن الأهمية بمكان أن يتخير الكاتب الألفاظ السهلة الواضحة، والعبارات التي تؤدي المعنى دون تعقيد أو صعوبة، وأن يثير بتعبيراته المعاني الحِسية، والصور البصرية، والأمور المتحركة المسموعة والملموسة.

وإذا كانت الدراما العرائسية قادرة على التركيز والتجسيم، والأداء العالمي الشامل، فإنها تكون بذلك أشد أنواع الإثارة الدرامية بلوغاً للتطهير. ويعترف بذلك كل من شاهد المسرحية العرائسية (الأصابع الخمس) لفرقة (ساندريكا الرومانية). إن عنصر الإثارة لهذه الفرقة، لم يكن ليتأتى من خلال مسرحية آدمية، فالعرائس في هذه المسرحية، قد نجحت في إحداث التوتر، لوجود إمكانية التجديد المُفصل للديكور، والإضاءة، وتحريك العرائس بسهولة على المسرح، كذلك كان السيناريو والتنفيذ، والإخراج متميزاً، فجمع هذا العمل بين الفن السينمائي والمسرحي. وبعبارة أخرى، جمع بين الفن الملحمي، والفن الدرامي.

ولقد اتضـــح أنه لا توجـد في مصر مــسارح تواصــل عروضـــها للأطفال على مدار العام، كما أن ما يوجــه إلـــى الأطفـــال فـــي مـــسارح التليفزيون بقنواته المختلفة، غير مُوجَه إلى بيئة عربية إسلامية، بـــل هـــو مُدَبلَج، أو مُعَد من بيئات أخرى تنطق بغير العربية، كما أن المُـــعدين لمثل هذه المسرحيات والبرامج غير مُتمرسين ولا يعرفون ما يجب أن يُعـــرض، وما يجب أن يُستبعد.

أما ما يُنتج عربيًا – أو مصريًا فأغلبه مُتَخلف – بمعنى أنه ضـــعيف ثقافياً، وقائم على الوعظية، وأبعد ما يكون عن المُعاصرة عالمياً، وبالتـــالي فهو يثير السخرية لأنه غير متوافق مع الزمان والمكان.

وحتى يساير مسرح الأطفال المصري المسارح العالمية التـــي تقـــوم بإنتاج مسرحيات للأطفال وعروض عرائسية على مُختلف أنواعها، لابد أن تكون هذه الأعمال مشتملة على أغاني مُلَحَنه، وفيها دراما ترويحية، وعلى أن تكون هذه الدراما ذات هدف اجتماعي ويغلب عليها الخيال – لاسيما إذا كان علمياً، وبشرط ألا تكون الأغاني أو الرقصات لمجرد العرض شـــكلياً، بل لابد أن يكون لها مضمون، وأفضل أنواع مسرحيات الأطفال تلك التـــي تقوم على فن الباليه .. وقد يلجأ بعض المؤلفين لمسرح الطفل في مصر إلى عملية الاقتباس من بعض المسرحيات العالمية الناجحة، وهذا محدودٌ بـــين المؤلفين المصريين مثل قصة (سندريلا – أو قصة ذات الحذاء الأحمر – أو حكاية علي بابا والأربعين حرامي ..... إلخ).

والمُقتبس المُعد إذا لم يملك ناصية تطويع النص العالمي إلـــى فكـــرٍ، وعقلٍ، وخيالٍ، وإبداع الطفل المصري، فإن العرض يكون نصيبه الفـــشل على الأغلب.

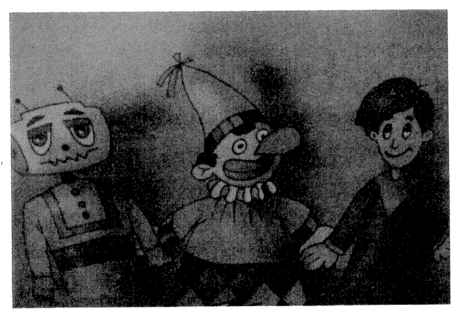
***

الفصل الرابع
المسرح كوسيلة للتسلية والإضحاك
عند الأطفال فى مصر

الممثل الكوميدي سواءً كان كبيراً أو صغيرًا، لابُد أن يتوافر فيه صفة الحضور المسرحي. والمصريون القدماء هم الذين أورثوا المُحدَثين، خفة الظل والقدرة الفائقة على السُخرية والتنكيت.

وفي مصر في عصر الحاكم بأمر الله، كانت العروض الظلية، تُقدَم في معظم الأفراح وحفلات الزواج، كما كانت تُقدَم في المقاهي الشعبية.

وكانت معظم التمثيليات (البابات – ومفردها بابة) تدور حول نقد المظالم، التي كانت تعتصر الحياة الاجتماعية المصرية، وتدور حول الدعوة لكراهية الأعداء ومهاجمتهم، والانتصار عليهم. وكانت عرائس خيال الظل عاملاً مؤثراً من عوامل مهاجمة الصليبيين وتعبئة الشعور ضدهم. وهناك تمثيلية ظلية يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر الميلادي، كانت تسمى (حرب العجم) ويدور موضوعها حول السخرية بالصليبيين والهُزء بهم. وقد أحب المصريون هذا اللون من التمثيليات، وفضلوه على الفرق الاستعراضية الوافدة من البلاد العربية الأخرى.



الأطفال دائمًا يعشقون الاسكتشات الأرجوزية

كما أن الملـــوك والسلاطين الأتراك ومَن بعدهم أولادهـــم، عـــشقوا مسرح العرائس والدُمى، التي كان يقدمها لهم المُحترفون كل ليلة للترفيـــه، وكانت حفلاتهم لا تخلو من (اسكتش قراقوزي) أو تمثيلية قصيرة بطريقـــة (خيال الظل).

وكان السلطان (قلاوون) أحد سلاطين المماليك في مصر يحتفظ فـــي قصره بدُميةٍ (تُدار بالزمبرك) لتقول له كل صباح (صَبَّحَك الله بالخير).

ولقد اعتمدت العروض العرائسية الأولى فـــي ظـــل الإمبراطوريـــة التركية، على السُـــخرية السياسية، والاجتماعية من رموز السلطة التركية. وأكدت الدراما العرائسية على نَفَاذ دورها كسلاح ينقُد السياسة الداخلية لنظام ديكتاتوري مَلَكي.

وفي مصر استطاع الفن العرائسي مُهاجَمة الصليبيين، وبـــذر الكـــره للاستعمار.

والتمثيل في تمثيليات ابن دانيـــال يقوم به شـــخوصٌ تـــروي أحـــداثاً ساخرةً، بأسلوب مُمتع، وبليغ، وفكاهي. والحركة فيه بالـــصورة، والـــنغم،

والكلمة، بقصد التسلية والترفيه، ثم تضمينه بعض الغايات الوعظية بأسلوب ساخر يعتمد على النثر والتواصل بالسجع ليكون سهلا على الحفظ والأداء، ومثيرًا لانتباه النظارة. أما الشعر، فبعضُهُ فصيح، وبعضه عَامي، ويقترن في أغلب الأحيان بالتلحين والغناء.

وإذا أريد للمسرح أن يقوم بدراسة علمية لمدى استجابة الأطفال لما يُعرض عليهم ليُلائم حاجاتهم، فإن هذا يُعلي من القيمة العملية للمسرح كوسيلةٍ للترويح في أوقات الفراغ.

كما أنه لابُد للمسرحية من موضوع يختارُهُ الكاتب في بداية العمل، والهدف الذي يرمي إليه من عمله الفني، والذي قد يكون نابعًا من واقع الحياة المعاصرة، أو ثمرة تجربة شخصية له، أو من وَحي الخيال المُبدع، أو من التاريخ، أو من فكرةٍ أسطوريةٍ ... إلخ.

إن الدراما كالقصة، تحتاج لفكرة موضوع، ولسلسلة من الوقائع والأحداث والشخصيات، ولكن ارتباطها بالمسرح يفرضُ عليها إطاراً دراميًا خاصا ومتميزا يتحكم في تناول المؤلف لهذه العناصر، ولغيرها من مُقومات العمل المسرحي المتكامل ...

والكاتب المسرحي مُقيدٌ بعامل الزمن، فهو لا يستطيع أن يستبقي جمهور المتفرجين جلوساً أمام خشبة المسرح، إلا وقتًا محدودًا.

يقول د. عبد الحميد يونس في كتابه (خيال الظل) مُصححًا الخطأ الذي شاع عند مؤرخي الأدب العربي .. وهو اعتبار المقامة نوع من أنواع القصة فيقول :

" لقد جرت العادة عند مؤرخي الأدب العربي أن يتصوروا المقامة نوعًا من الأنواع القصصية، قد يسردها قصاص، وقد يدونها أديب، ليتذوقها جمهور القراء والواقع أن المقامة في أصلها أدب تمثيلي، فهي تمثيل مباشر متواصل، يقوم به ممثل فرد. ومن هنا امتزجت بالسرد القصصي..

وتطورت في العصور الإسلامية، إلى مواقف يؤديها الزُهاد أمام الخلفاء والسلاطين .. وسار في موازاة هذا الفن، فن شعبي من فنون المقامة، يستهدف الوعظ، والتعليم، والسمر، ويقوم به ممثل واحد أيضًا".

ومن الغريب أن الاهتمام بالترفيه، والتسلية، والإضحاك، كان محط اهتمام المؤلفين، والممثلين خاصة للأطفال، فقد اعتمدت مسرحيات خيال الظل العربية والتركية في موضوعاتها على الزجل، والأدب الشعبي، والسلوك العام، وقد اختلفت الاستعراضات في مسرح خيال الظل، من بلد عربي إلى آخر، من ناحية الطابع الفني، والمستوى الأخلاقي، وكان عنصر الترويح عن النفس والتسلية، هو السائد في مسرح خيال الظل، وقد أفادت هذه التسلية في سهولة تغيير الشكل والتقليد في مظاهره المختلفة وكذلك الأغاني والموسيقى.

ولا شك أن العروسة تجسد النص من خلال الأداء الحركي المُصاحب للتلوين الصوتي من قِبَل اللاعب .. هذا الأداء يتميز بسمات قد لا تتوافر في الأداء البشري فالعروسة حينما تمثل دور ملاك أو شيطان فهي لا تتقمص الملاك أو الشيطان كما يتقمص الممثل البشري. وإنما هي ذاتها الملاك أو الشيطان إضافة إلى أن طبيعة أدائها الحركي يتسم بالمرونة، فهي تقفز لمسافات بعيدة، وتتخطى حواجز عالية، وتصعد وتهبط وتتسلق حسبما تقتضي حاجة الشخصية التي تؤديها.

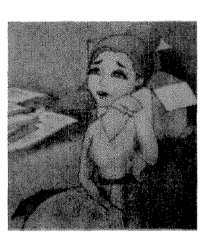
وفن العرائس يعود إلى أصول شعبية عريقة، ترتبط بطراز البلد الذي يعيش فيه إنه فن تلتقي فيه مختلف فنون التعبير من (نحت – ورسم – وتصوير – وأزياء – وتصميم)، كما أنه أحد الفنون التي يمكن أن تجسم كل ما يثير خيال الأطفال وأحلامهم.



فن العرائس له أصول شعبية عريقة ترتبط بطراز البلد الذي يعيش فيه

وقد يعتقد البعض أن فن العرائس قاصرٌ على فئة عُمرية بعينها، وهي جمهور الأطفال فقط، ولكن العروسة تمتلك قدرات تؤهلها لمخاطبة كافة الفئات العُمرية، فبإمكانها إيقاظ الطفل الكامن داخلنا نحن الكبار، وفتح آفاق جديدة للطفل، ليتطلع إلى عالم الكبار.

كتب (جيمس باري) تعليقاً على طريقة تمثيل الكبار لمسرحية الأطفال (بيتر بان) يقول: "جميع الشخوص سواءً كانوا كِباراً أم صِغاراً، ينبغي أن ينظروا إلى الحياة نظرة الأطفال، فإن لم يسعهم إلا أن يكونوا مضحكين، فعليهم أن يتركونا في سلام، وخير شعارٍ لكل ممثل هو البساطة في التمثيل لتحقيق الكثير".



للمسرح هدف تربوى ثقافى وكثيرًا ما يلجأ إليه المربُون لنشر معلومة
أو لتقديم نظريات أخلاقية

إن المسرح له أهميته في الترويح عن نفسية الطفل، لما يـضفيه مـن سرورٍ وفرح على حياة الأطفال. وللمسرح هدفٌ تربوي وثقافي، وكثيراً ما يلجأ إليه المربون لنشر معلومةٍ أو لتقديم نظرياتٍ أخلاقية.

ويستطيع المؤلف والمخرج أن يُـصور الحيوانات المختلفة في صور كاريكاتيرية ويضفي عليها اللاعب أنواعًا من الحركات، مما يزيد الموقف قوة في التعبير وقدرة على التسلية. ولا يصعُب علينا أن نتخيل حمارًا يأتي بحركات مضحكة تتضمن في نفس الوقت تصويراً كاريكاتيريـاً لمواقـف إنسانية جادة فتمتلئ المسرحية بالحياة ويمتلئ الأطفال بالحماس، وتتم العظة في قالب مرغوب.



للأرجوز صوت رفيع مسرسع وهو خفيف الحركة ويجيد التخلص من المواقف المحرجة وتدبير المقالب للآخرين

كما أن للأراجوز المصري صوت خاص يميزه (فهو رفيع مـسرسع) ليميز شخصية الأراجوز عن باقي الشخصيات التي تكون صغيرة في مثـل حجم الأراجوز ولكنها تتكلم بأصواتها الطبيعية. ومن مميـزات شخـصية (الأراجوز)، خفة الحركة، وحُسن التخلص من المواقف المحرجة وتـدبير المقالب للآخرين (والتريقة) على ذوي السلطان ممن يظلمون الناس.

أما الدرامـا الخلاقة أو المرتجلة، فهي اللونُ المثـالي للمعـسكرات، لأنها تُلائم حيـاة المُعسكر وأوقاته الحافلة بالنشاط. فالتخلص من روتـين

حفظ الأدوار، وعدم التقيد بتقديم عروض كاملة، يضفي على التمثيل جواً من المرح، ويجعل منها لونا مُنفَصِلا من ألوان التعليم الذي يجري في المعسكرات.

وعلى راوي القصة المرحة للأطفال، أن يكون لديه نوع معين من المهارة في السرد، بحيث يكون موضوعياً. وقد يستدعي سردُ القصة المضحكة أن يستعين (بلسانه يتشدق به، أو بحواجبه يحركها، أو بقسمات وجهه يُشكلها بشكلٍ خاص، أو بلمعةٍ تُبرق بها عيناه)، والنتائج التي يجنيها الأطفال من ذلك، تستحق ما يُبذل من عناء ... وكثيرٌ من المدرسين يعتقدون أنهم لا يملكون موهبة سرد القصة الفكاهية ولكن إجادة سرد هذا اللون من القصص يمكن أن يأتي بالعلم والمِران.

وبالنسبة للأداء التمثيلي، فإن الممثل الذي يؤدي دوره في سلاسة وتلقائية، سيستحوذ على إعجاب الأطفال سريعاً، خاصة إذا صاحب ذلك بعض المبالغة في الحركة، التي تجعله يقترب من أداء (كوميديا الفارس)*.

وقد تكون أيام التوتر التي يعيشها أطفال هذا العصر أحوج الأيام إلى القصة المرحة الضاحكة، وقد يكون المرح مع ملاحظة شئ ينمو بدرجة كافية، أو من ملاحظة أشياء تتقارب في تلاحقٍ غريب، أو تتباعد وكان عليها أن تتلاحق، مثل هذه المواقف وغيرها مما يشذ عن العادي من الأمور، التي تثير الضحك، وتبعث على المرح عند الأطفال ... ومع مشاهدتي لمسرحيات عديدة للأطفال تأكد لي أن هناك بعض مسرحيات

*** ظاهرة الضحك في الكوميديا محل اهتمام الأدباء والفلاسفة وعلماء النفس، ومنها الكوميديا الراقية، وكوميديا الأمزجة، والكوميديا الدامعة، والسلوكية، والرومانسية، وكوميديا الفن – ديلارتي، المهزلة (الفارس)، وهي مشتقةٌ من كلمة لاتينية معناها (يحشو Farcire)، وهي تهدف إلى تحقيق الترفيه والتسلية، وإثارة الضحك، لأن الضحك أحد مُبهجات الإنسان. والكوميديا الهزلية لابد أن يكون فِعلها نشطاً، والحركة سريعةُ الإيقاع، واستغلال روح المغالاة، وكل وسيلةٍ غير متوقعة لتوليد الضحك.**

للأطفال فيها من الطرافة، والفكاهة، ما يجعل كبار الأولاد يقبلون عليها، على الرغم من بساطة عُقدتها.

والأطفال يرتاحون كثيرًا حين يجدون في نهاية المسرحية حلا للمشاكل القائمة فيها. وحين يجدون إجاباتٍ على الأسئلة التي قد تقفز إلى أذهانهم أثناء التمثيل فيسعدون كل السعادة. والأطفال – بطبعهم – يميلون كثيرًا إلى المسرحيات الفكاهية لذا يجب إشباع هذه الرغبة ، والاستفادة منها قدر الإمكان، وذلك بتقديم مسرحيات هادفة في ثوبٍ فُكاهي.

إن متعة الترفيه خاصية لا تقلُ أهمية عن أيِ متعة ذهنية، أو خيالية، أو اجتماعية أخرى في مسرح الطفل .. ويخطئُ من يظنُ أن مسرح الطفل يجب أن يكون جاداً بعيداً عن الضحكات الرنانة التي تملأ جو القاعة سعادة وألفة، ولكن لا يجب أن يكون ذلك على حساب قوة تأثير المصاعب التي تواجه الإنسان، أو تواجه الخير عبر مسيرته، فعرض المصاعب وتأثيرها في الحياة والبشر، سيُحَصن الصغير ويعطيه القدرة على مواجهة الصعاب والتغلب عليها، بشرط ألا ينقلب المرح، والهزل، والضحك، إلى نوعٍ من التهريج الرخيص، لأن ذلك سيصرف المُشاهد الصغير عن متابعة العرضِ واستيعاب معانيه، وإدراك فنيته وجماليته وتركيز كل حواسه منتظراً مجئ الموقف المضحك.

وعلى مستوى مسرح الأطفال وأهميته في عملية تنشئة الأطفال على مستوى العالم كله، أوصى اليونيسكو في عام ١٩٤٨م، بضرورة إتاحة الفرصة للَعِب الخلاق بالنسبة للأطفال في بلاد أوروبا، وفي انجلترا يعتبر (بترسلاد) رائد هذا الفن. كما ظهرت في (فرنسا) (ماري دينيس) كرائدةٍ لهذا الفن. هذا إلى جانب رواد آخرين في كل من ألمانيا، والنمسا، واستراليا، درسوا في مجال مسرح الطفل وقاموا بتطبيق ما درسوه عملياً على خشبة المسرح أمام الأطفال.

أما في مصر فلا أثر واضحٌ لاستخدام هذا الأسلوب برغم اقتناع رائد المسرح المدرسي في مصر (زكي طُليمات) بقيمة مشاركة الأطفال في العمل المسرحي، وذلك منذ عام ١٩٥٠م .. إلا أن الفضل يعود إليه في تكوين جهازٍ للمسرح المدرسي بوزارة التربية والتعليم، الذي يسمى (بالتربية المسرحية)، والتي أصبح من خلالها التمثيل الإبداعي أداة لخدمة المواد الدراسية فيما يسمى (بمسرحة المناهج).

وانطلاقًا من منهجية التطور فقد أصبح في مصر الآن أجهزة بشرية وقطاعات مُهمتها الاهتمام، وتطوير، وتحديث مسرح الطفل المصري مثل: مسرح الطفل البشري، والمسرح المدرسي، ومسرح العرائس بأنواعه، ولكنها في حاجة إلى تنظيم، وتخطيط، وتحديث يساير طفل اليوم، وهذا ما يبحث فيه هذا الكتاب.

***

الباب الثالث

التقنيات الفنية
لمسرح الطفل فى مصر

الباب الثالث

التقنيات الفنية لمسرح الطفل فى مصر

من الضروري – قبل الدخول في هذا الباب، أن أشير إلى أهمية الإيقاع في حياة الإنسان، منذ نشأته على الأرض، ومنذ عزفه على الآلات، على اعتبار أن ذلك قد تم تلقائياً، وعفوياً، وبأسلوب فطري بالدرجة الأولى، وهذا ما يسعى إليه مسرح الطفل دائماً في أي مكان بالعالم.

ولقد وجد الإنسان لذةً في الإيقاع منذ زمان بعيد، وربما كان ذلك قبل أن يفكر في نحت الأشياء، أو بناء المقابر بزمنٍ طويل، وأخذ يطور صياح الحيوان وتغريده، وقفزه، ونقره، حتى جعل منهُ غناءً، ورقصاً ورُبما أنشد – مثل الحيوان – قبل أن يتعلم الكلام، ورقصَ حين أنشد الغناء، والواقع أنك تجدُ فناً يُمَيزُ البدائيين ويُعَبِرُ عن نفوسهم، كما يُميزهم الرقصُ ويُعَبر. ولقد طوروهُ من سذاجةٍ أولية، إلى تركيب وتعقيد، ونوعَوهُ صُورا شتى تُعَد بالمئات. فالأعياد الكبرى عند القبائل، كانت تحتفل أولاً بالرقص في صورتيه: الجمعي، والفردي، وكذلك كانت الحروب الكبرى تبدأ بخطواتٍ وأناشيد عسكرية، والمحافل الكبرى في الدين، كانت مزيجاً من غناءٍ ومسرحيةٍ ورقص. إن ما يبدو لنا ضرباً من اللعب قد كان على الأرجح أموراً جدية للإنسان الأول، فهم حين كانوا يرقصون، لم يريدوا بذلك أن يعبروا عن أنفسهم وكفى، بل قصدوا إلى الإيحاء إلى الطبيعة، وإلى الآلهة.

أما الإيقاع المستمد من العزف على الآلات الموسيقية، فقد نشأ عند البدائيين – كما نشأت المسرحية. فالعزف الموسيقي – فيما يبدو – نشأ عن

رغبة الإنسان في توقيع الرقص توقيعاً له فواصل تُحدده، وتُصاحبه أصوات لُغَوية، وعن رغبته كذلك في زيادة الإثارة اللازمة للشعور الوطني، أو الجنسي، بفعل صرخاتٍ، أو نغماتٍ موزونة، وكانت آلاتُ العزف محدودة المدى والأداء ولكنها من حيث الأنواع لا تكاد تقع تحت الحصر، فقد بذل الإنسان كل ما وهبته الطبيعة من نبوغ في صناعة الأبواق بأنواعها، (والطبول، والشخاشيخ، والمُصفِقات، والنايات) وغيرها من آلات الموسيقى، التي صنعها من قرون الحيوان وجلودها، وأيضاً من الأصداف والعاج، ومن النحاس، والخيزُران، والخشب، ثم زخرف هذه الآلات بالألوان، والنقوش الدقيقة، ومن وتر القوس قديما نشأت عشرات الآلات، من (القيثارة البدائية، إلى الكمان). ومن هذا يتأكد لنا أن الإيقاع هام جداً في حياة الإنسان، وأكثر أهمية في حياة الأطفال بالذات.

الإيقاع في (الحركة – والفعل – والكلام – والتعبير – والرقص – والألوان – والغناء – والعزف ... إلخ.

وإذا أراد المسرح أن يكون معاصرًا فعلاً، فعليه أن يصيغ فنيته المتفردة والخاصة. أيضاً عليه أن يستلهم المكتسبات المعاصرة للفكر المسرحي، ويصيغ مبادِءَهُ المتوافقة مع روح الأزمنة، وخاصة ما يتعلق بتفسير الدراما، (خاصة مسرح الأطفال)، وأعني بذلك الأسلوب الذي يجمع كافة عناصر المسرح من (إخراج، وتمثيل، وديكور، وإدارة وكذلك كافة النواحي الاجتماعية).

ومن المعروف أن الذوق يتغير في المسرح، أسرع مما يتغير على صعيد الرواية، ومخطوطة مسرحية كانت جيدة منذ خمس سنوات تبدو اليوم وقد عتقت.

وتنفيذ وإبداع مسرحية للطفل يحتاج إلى تخطيط دقيق لكل كبيرة، وصغيرة – دون مغالاةٍ وتعقيد. فالمستلزمات الأساسية للدراما الإبداعية للأطفال، تتركز في :

١ – مجموعة من الأطفال.
٢ – مدرب للأطفال.
٣ – مكان مُتسِع للحركة.
٤ – فكرة يمكن الإبداع من خلالها.

على أن يراعى عملياً التركيز على الخطوات والأهداف الساعية إلى نجاح هذه الدراما بالآتي :

١ – مشاركة الأطفال.
٢ – تنمية القدرة على ملاحظة الظواهر، وتذوق الجمال.
٣ – الثقة بالنفس وإتقان الحركات، والرقص، والتعبير عن هذه الخبرات أمام أعضاء الجماعة الصغيرة.
٤ – تحقيق الذات والتدريب العلمي على التعاون في جو يغلب عليه روح اللعب الجماعي.

إن القول بأن الأطفال ليسوا حُكاماً على درجة من الكفاية، بحيث يستطيعون التمييز بين الغَث والثمين، قولٌ مردود عليه .. صحيحٌ أن الأولاد لا يستطيعون دائمًا تحليل أوجه الخطأ، ولكنهم يتأثرون بالتمثيل المُتقن، ولا يحركهم التمثيل الهزيل، وينبغي أن نضع دائمًا نصب أعيننا بذل قُصارى جهدنا، لتقديم خير ما نستطيع إليهم.

مُخرج مسرح الطفل في مصر :

المخرج هو مُبدع التكامل الفني للعرض المسرحي، وهو مُفَسر العمل الدرامي ومنظم مسيرة التدريبات، والمربي الذي يوحد المواهب والطاقات التمثيلية المتنوعة في وحدة متكاملة، فهو القائد الروحي للتجمع الفني ومُلهِمُه والمتحمس لكل أفكاره.

وتلعب الموهبة وسرعة البديهة والخيال دوراً أساسيًا وهاماً في الفن. وإن أية نظرية أو منهج، يحرم من هذه الميزات، لا يمكن أن يكون له أية فاعلية أو فائدة.

ومن المصممين والمنفذين الهامين في مسرح الطفل (الفنانٰ التشكيلي) الذي يتوقف نجاحه مع المخرج على مقدرته الفنية، وكفاءته العملية من ناحية الشكل والمضمون، فهو مصمم، وصانع المناظر، والديكورات، والدُمى، والعرائس وبجب أن يكون لديه هذه الخبرة لسنوات طويلة.

والفنان التشكيلي والمخرج، لابد أن يكونا متفاهمين، وأن يلتقيا فكرياً في وجهات النظر لأهداف النص المسرحي، والحوار.

كما يجب على الفنان التشكيلي أن يحضر التدريبات الحركية على الخشبة، وكذلك حضور بروفات الإضاءة، حتى يرى الشكل الكامل للعرائس، قبل تقديمها للجمهور، فإذا احتاجت أي تعديل أو تغيير، يكون جاهزا ً لذلك.

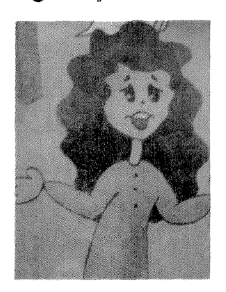
وتلعب تكنولوجيا العصر دوراً أساسياً في دراما الطفل عالمياً، ولذا لابد أن يكون مخرج مسرح الأطفال – بكل أنواعه – في مصر على علم وخبرة عملية تكنولوجية.

فالإنجازات التكنولوجية الجديدة في مجال الفن، يجب أن ينظر إليها على أنها ببساطة، الأشكال الجديدة التطبيقية العلمية، والفنية المترابطة. فالمصور الفوتوغرافي، والمخرج السينمائي، والمسرحي، والتليفزيوني، ليسوا إلا نماذج معاصرة جديدة للفنانين التطبيقيين – التكنولوجيين فكما يقولون: "إن الآلة قد غزَت قدرة الفنان على النقل، وزاحمته سر مِهنته".

ولكي تحدث طفرة أو تطويرًا تكنولوجياً في مسرح الطفل ليواكب القرن (٢١) لابُد من التخطيط العلمي، والفني، لتطويع وتوظيف بعض المخترعات لصالح مسرح طفل جديد. يستعين بتكنولوجيا التليفزيون، والانترنت، وغير ذلك من مخترعات العصر، فإن ذلك سيكون له أكبر الفوائد .. ولكن لابُد أن تسبق مرحلة التطويع مرحلة تجويد لمسرحنا الطفلي المصري المعاصر، لأن مستقبلية النص المسرحي، تتحدد بفنياته

وطبيعته الدرامية المتألقة، من خلال استغلال تقنيات العرض المسرحي، من ديكورات، ومناظر، وإضاءات، وملابس وسينوغرافيا، وجرافيك، وخدع مسرحية ... إلخ.

تمثيل الممثلين الكبار أو الأطفال في مسرح الطفل :



إن الفعل هو روح التمثيل أما الكلمات فهى جسم المسرحية

الفعل هو روح التمثيل، أما الكلمات فهي جسم المسرحية، والخط واللون هما قلب المشهد، والإيقاع هو جوهر الرقص، وربما يكون الفعل هو الجزء الأثمن، ذلك أن للفعل صلة بفن المسرح، مماثلة لصلة الرسم بالتصوير (الرسم بالأصباغ) أو الميلوديا بالموسيقى.. لذا وجب على الممثل في أغلب الأحيان أن يستخدم خياله لملء الفجوات التي تركها المؤلف في المسرحية، وبدون ذلك لا يمكن عرض (حياة الروح الإنسانية) بأسرها على خشبة المسرح، ضمن دور الممثل، بل أجزاء منفصلة منها فقط.

إن النبرة (النغمة) بتأثيرها في الإحساس، تبدأ بالانتقال إلى الكلمة بتأثيرها في العقل، أما العودة الأخيرة فتحققها الكلمة أيضًا، وبذلك يتم إرضاء العقل والإحساس.

أما الصدق على خشبة المسرح فهو ما يؤمن الممثل بوجوده في نفسه، وفي أذهان وقلوب غيره من أعضاء الفرقة، فالصدق والإيمان متلازمان في الوجود، وبدونهما لا وجود للعمل الخلاق على المسرح.

والهدف الشعري هو الذي يتسبب في تغيير طبقة الصوت، وهو الذي يبرر ذلك التغيير، لأن بواسطته يمكن للعاطفة أن تكون مفهومة للإحساس في تغيرها وتدريجها.

وللتمثيل رد فعل بناء على الأطفال الذين يقومون بالتمثيل – إما بمشاركة زملائهم، أو مع ممثلين كبار – ومن فوائده :

١ – التطهير النفسي بالتمثيل سواءً للأطفال أو الجمهور.

٢ – السلامة الصحية والروحية من التوترات والعوامل السلبية المترسبة من خلال التربية العائلية والاجتماعية الغير سوية.

٣ – اكتساب معارف جديدة ورؤية حياتية مستقبلية، من خلال الاحتكاك بسير العظماء وتاريخهم.

٤ – تأكيد أهمية التعاون المثمر في إنجاز عملٍ إبداعي بين الأطفال وبعضهم والانشغال به بعيداً عن الانعزال والانطوائية، ومخاطر الأمراض النفسية المختلفة.

٥ – اكتساب صفات وأخلاق وقواعد سلوكية اجتماعية أكثر تهذيبا.

ومن المهرجانات المسرحية الناجحة والمتكاملة في الهدف والاستفادة مهرجان مسرح الأطفال والشباب الثامن المنعقد من ١٧ إلى ٢١ نوفمبر ١٩٩٧م في مدينة (جافلي السويدية) ، فلم تقتصر نشاطات هذا المهرجان على العروض المسرحية التي تزيد عن اثنتين وعشرين عرضاً للأطفال والشباب من مختلف الأعمار، امتدت إلى حلقات بحثية تلقي الضوء على أحدث التجارب المسرحية في مسرح الطفل، ودوره في العملية التعليمية والتربوية، وكذلك امتدت إلى زيارة بعض ورش العمل التي تقيمها المدارس

والمراكز الثقافية، التي تقدم خدماتها للأطفال والشباب. وافتتاح مسرح متنوع الأنشطة يساهم في إنتاج العروض المسرحية.

ومن خلال ما لاحظته في عروض مسارح الأطفال، ومراقبتي للأطفال أثناء استمرار هذه العروض لاحظتُ الآتي :

١ - الأطفال في بداية العرض يميلون إلى الحركة، وعدم الالتزام بأماكن الجلوس، وكثرة التعليقات اللفظية المسموعة.

٢ - الأطفال يبدؤون في الانتباه بعد مرور مدة تتراوح بين (١٠ - ١٥) دقيقة.

٣ - إذا كان العرض لا يرضيهم، أو يشبع لديهم حاجات معينة، فإن الصمت يتبدد ويبدؤون في الحديث، بل والانصراف عن العرض أحيانًا.

٤ - بعض الأطفال يحاولون التوجه إلى خشبة المسرح للمشاركة فيما يقوم به بعض الممثلين من أعمال.

٥ - الأعمال المسرحية المثيرة للأطفال، هي من النوع المشحون بالحركة والانفعال.

٦ - الأضواء والألوان المُبهرة والموسيقى السريعة، تجذب الانتباه، وتحمل الطفل على المتابعة.

٧ - الأعمال الدرامية الثقيلة لا تمتع الطفل، وإن كان يبدو أحيانًا أن بعض الأطفال يندمجون في المواقف وينفعلون، الأمر الذي يؤدي بهم إلى البكاء أو الخوف.

٨ - يتعلق الأطفال بالعمل المسرحي الذي يقوم بأدائه خليط من الأطفال والراشدين معاً، أكثر من تعلقهم بعملٍ يقوم به أطفال فقط، أو راشدين فقط، وذلك لأن الطفل يضع نفسه مكان الطفل الممثل، وعلاقته بالراشد الذي يمثل أمامه، وما يترتب على ذلك من تقمصٍ، أو إعجابٍ، أو شفقةٍ أو خوف ... إلخ.

الفصل الأول
طرق تدريب الأطفال
كممثلين ومغنين ولاعبين عرائس وراقصين

كان مسرح (الدُمى) معروفاً في العالم القديم، وقد تحدث (أرسطو) في بعض مؤلفاته عن نوع من (الدُمى) التي تتحرك تلقائياً، كما أشار (هوراس) إلى (دُمى) خشبية تتحرك بشد الخيوط.

وكان المسرح المصري القديم يجذب الأطفال، فكانوا يشاهدون المسرحيات أو الاحتفاليات التي تقام في المعبد، أو مراكب النيل. وقد ثبت أن أول مسرح للعرائس وُلِدَ في مصر، على ضفاف النيل، وذلك من نحو أربعة آلاف عام.

ولهذا أكد عدد من المتخصصين في مسرح الطفل على ضرورة أن يكون المسرح الذي يُعد ويقدم للطفل، من حيث كافة مقوماته (النص والإخراج وغيرها) قابل لأن يقوم الأطفال بتمثيله بأنفسهم، أو على الأقل أن يكونوا قادرين على مشاركة الكبار فيه.

من هذا المنطلق وجب علينا عندما نقوم بتدريب الأطفال على التمثيل، أن نترك الأطفال يؤلفون، ويمثلون، ويخرجون، كما يفعلون في الشارع عندما يقلدون الكبار، إنه أسلوب فني يُنمي طاقات الإبداع الكامنة في الأطفال، حيث يتم توجيهُ الأطفال لكي يُعبروا عن أنفسهم، وعن خبراتهم مستمتعين بتحويل هذه الخبرات إلى دراما ارتجالية.

ومن الصعب العثور على عدد الأطفال الموهوبين المدَرّبين الذين يستطيعون تقديم أداءٍ جيدٍ ملتزم، مع المحافظة على إيقاع العمل

المسرحي، وعلى ترابط مجموعة الممثلين الأطفـال، لإعطـاء المُـشاهد الإحساس بتكاملِ العرض.

إن الطفل عندما يقف على خشبة المسرح يعتقدُ أن المسرح مـسرحُهُ هو، وأن المشاهدين حضروا لرؤيته هو وحده .. وعلى المخرج أو المُدرب أن يؤكد ذلك للطفل حتى يكون مستمـتعاً بشغل وقت فراغه، بما يعود عليه بالنفع. وعليه أن يشجع الأطفال على الاندماج في الأعمال الجماعية، ويقوي فيهم الثقة بالنفس، ويُفسح لمواهبهم النامية الظهور، وبذلك يصبح المـسرح هو الوسيلة المبتكرة لإظهار عبقريتهم المُبَكِرة.

وفي مصر – ومن خلال بحث ميداني أجرته المؤلفة مـع مخرجـي مسرح الطفل – ثبت أن المسرحية المدرسية الطويلة التي يـؤدي أدوارهـا ممثلين أطفال، تحتاج تدريباتها إلـى أربعـة أو خمـسة أسـابيع – أمـا المسرحيات التي يقوم بتمثيلها أطفالٌ أكبر سناً فتحتاج إلى تدريبات أكثر.

ومن خلال مراقبة الأطفال الذين يحضرون عروض مسرحهم، وأيضاً من خلال سؤالهم – بطريقة غير مباشرة – تأكد لنا أن نجـاح الممثـل – سواءً كان كبيرًا أو طفلاً، لا يقاس بما يثيره من ضحك، وإنما بما يتركه من أثر إيجابي في نفسه.

طرق لتدريب الأطفال في مسرحهم :



إن جهود المسرح المدرسى تعتبر ركيزة أساسية وحضارية لأى تطوير أو تحديث لمسرح الطفل

وأما عن أسلوب التدريب الأمثل الذي يتم اتباعه في تدريبات الأطفال في مصر فمنذ جلسة التدريب الأولى على النص المسرحي، يَلـزَم علـى المخرج أن يشرح ما غَمُضَ على الأطفال من المعـاني، حتـى لا يـستقر المعنى الخاطئ فـي أذهانهم، مع تشجيع الأطفال على تحليل الشخـصيات التي يمثلونها، ومع شرح المخرج لعَلاقة كل شخصيةٍ بالأخرى من خـلال القول والفعـل. وتستمر التدريبات على قـراءة الـنص وعلـى الإلقـاء، والصوت، والغناء، حتى تدريبات الحركة على نفس المسرح، الذي سـيُقدَم عليه العرض المسرحي.

ولتدريب الطفل على التعبير الطليق عن المشاعر والقدرة على تأكيـد ذاته، يمكن اللجوء إلى :

١ – تدريب الطفل على الاستجابات الجماعية الملائمة، بما فيها التحكم في نبرات الصوت، واستخدام الإشارات.

٢ – تدريب الطفل على التعبير الحر عن المشاعر والأفكار بحسب متطلبات الموقف والاستجابة (بالغضب، أو الإعجاب، أو الود، أو التراضـي والاتفاق) وغيرها من المشاعر التي تتطلبها المواقف، وهذا نوع من التمثيل الذي يعالج المشاكل عند الأطفال.

٣ – استعراض نماذج لمواقف مختلفة، وكيفية اكتسابها، وطـرق التعبيـر عنها من خلال تمثيليات، وعرائس الأطفال.

٤ – تدريب الأطفال على لعب الأدوار الملائمة مـن خـلال مـسرحيات الأطفال لتصحيح سلوك الطفل، وتدريبه على المهـارات الاجتماعيـة الملائمة، عندما يتعرض لمثل هذه المواقـف مـن خـلال الجوانـب اللفظية، والغير لفظية.

٥ – التدريب بصوت معتدل (لا زاعق – ولا خافت).

إن النص نفسه يفرض على المُلـقي إيقاعاً داخلياً أو خارجياً يكون نابعاً من نفس النص، والملاحظ أن كثيرًا من الملقين، (ممثلين – شعراء – خطباء)، يفرضون إيقاعاتهم الشخصية، وهذا خطأ كبير، ويسبب خللا واضحًا في العملية الإبداعية، والإيقاع هو أحد الأركان الأساسية في انجاز العملية الإبداعية، كما هو في الموسيقى في (لحظات الصمت، والتوقيت، والنمو التصاعدي، أو التنازلي بالطبقة الصوتية أو القوة، أو المد، أو القصر والإيقاع، والتمبو، سرعة وبطئًا) وذلك للارتقاء بالمادة الأدبية، والفنية، إلى مصافِ الفن والسحر، والجمال.

والحقيقة إن جهود المسرح المدرسي، تعتبر ركيزة أساسية، وحضارية لأي تطوير، أو تحديث لمسرح الطفل .. وأساس هذه الركيزة المبدئية هو النص التمثيلي، سواءً كان مكتوباً خصيصًا لأهداف ثقافية، أو اجتماعية، أو مُمَسرَح من واقع المواد الدراسية، تحت إشراف وتدريب المدرس المتخصص مسرحيًا، والذي يسعى جاهدًا على تحفيز وتنمية مواهب الأطفال الإبداعية.

الموسيقى والغناء والرقص في مسرح الطفل :

من فن الموسيقى والغناء والرقص مجتمعه، خلق لنا الإنسان البدائي المسرحية والأوبرا، ذلك لأن الرقص البدائي كان في كثير من الأحيان، يختص بالمحاكاة فقد كان يحاكي حركات الحيوان، والإنسان، ولا يجاوز هذه المرحلة، ثم انتقل إلى أداءٍ يحاكي به الأفعال، والحوادث وهذا ما يطلق عليه (التمثيل الصامت) فلما اختفى التوقيع من التمثيل، تحول الرقص إلى مسرحية، وبهذا ولِدَت لنا صورة من أعظم صور الفنون.

إن الفنان المثالي في المسرح هو الذي يجيد الرقص والتعبير الصامت (المايم)، والبهلوانية وغيرها من القدرات، ولكي يصل إلى ذلك لابد من تدريبات فيزيقية لجسمه، وصوته، وحركته .. والمخرج الناجح هو القادر

على تدريب الممثل الكبير والطفل الصغير وإظهار هذه القُدرات الفنية. وعمر الطفل خير مُعين للمخرج في ذلك حيث أن أفضل ما يميز الفترة العُمرية من السبع إلى التسع سنوات عند الأطفال، أنها فترة القواعد والأدوار السلوكية، فالطفل في هذا السن يبدأ بالسيطرة على نفسه جسدياً، ويستطيع أن يلعب بمهارة بالأشياء الصغيرة، ويبدأ بالاستمتاع بالهوايات، وتجميع الأشياء، والقيام باللعب النشيط.

من هذا المنطلق وجب على مدرسي الموسيقى ومُدربيها، والمهتمين بمسرحِ الطفل أن يجعلوا الطفل يحب فن الموسيقى، ويتطلع إليه مستمِعاً، وعازفًا، ومؤلفاً إذ يجب أن يكون للطفل موسيقاه الخاصة، ليشُب والأنغام تملأ أذنيه. فمثلاً: لابُد أن يستمع (لبيتهوفن، وموزار، وسيد درويش، وشوبان، ومحمد عبد الوهاب، وتشايكوفسكي)، وغيرهم. وكذلك الأستاذ الدكتور/ حسين فوزي (أستاذ الثقافة الموسيقية في الوطن العربي).



يجب على مدربى الموسيقى والمهتمين بمسرح الطفل أن يجعلوا الطفل

ومن الثابت أن مدرس الغناء في مسرح الطفل يحتاج إلى معرفةٍ واسعةٍ بالموسيقى وعمل الجوقة (الكورَس)، ولذا تلجأ المدارس في خارج مصر، إلى عمل دوراتٍ تدريبية فنية تطبيقية، وعملية طويلة المدى، لإعداد كوادر تدريسية خاصة، لإكسابها قُدراتٍ تمثيلةٍ، أو صوتيةٍ،

أو حركيةٍ، أو موسيقيةٍ، يُستفاد منها في تدريب وإعداد الطفل لمسرحه. ومن ضمن هذه الدول: (الصين، والإتحاد السوفيتي، والدول الأوروبية).

أما مدرس مسرح الطفل فلابد أن يدرب أيضاً الفنيين، والراقصين، والمغنين، والسينوجرافيين، وكذلك مدرسو تدريب الصوت والحركة، لابُد لهم من الخبرة الواسعة، سواء كان راقصاً، أو مُهرجًا، أو رياضياً.

كما أن إثارة حواس الطفل في غاية الأهمية، لأن الطفل يقف، وينصت، وينظر إذا شد انتباهه شئ مَرئى.

ومن المهم إثارة الاهتمام بالأغاني والأناشيد التي يحبها الأطفال والتي يكون لها صلة بالفكرة، أو القصة التي تُقدم لهم.

كذلك لابد أن يكون المُنشِط قدوةً في سلوكه، ومثلاً يُحتذى به، وهذا يكمن في سلوكه اليومي، وأقواله، وأفعاله، وأفكاره، ومشاعره.

ومن الضروري أن يحفظ المُنشِط أسماء الأطفال ويناديهم بها لأن الطفل يشعر بالحب نحو الأشخاص الذين ينادونه باسمه، ويتذكرونه.

إن المُنشِط أو المدرب هو الذي يؤمن بأن لدى كل طفل طاقة إبداعية كامنة، عليه أن يُحَرِكها ويدفعها إلى الظهور في شكل خبراتٍ إبداعية مليئة بالشعور بالصدق. ولن يستطيع المُنشط أن يحقق كل ذلك، قبل أن يشعُر هو بالخبرة الجمالية ويحسها وينفعل بها.

ولكي يكون المُلقي صادقًا فنياً بكلمته المنطوقة، لابد أن يكون لديه رصيد كبير من الثقافة الموسيقية العالمية، وموسيقى الشعوب المختلفة، وجذورها التاريخية وتطورها. وهذا يضفي على الملقي ظلالاً من الجماليات ذات قيمة تأثيرية.

والمعروف أن وقع الأغنية على الطفل أهم بكثير من الموسيقى البحتة. فنادراً ما يجلس طفل يستمع إلى الموسيقى، إلا إذا كانت إيقاعية فهي تُثير رغبته في الحركة عن طريق الرقص.

ومن الفنون المسرحية الهامة التي لها تأثير جياش على أحاسيس ووجدان الطفل (فن الباليه)، الذي يتميز عن باقي الفنون، بأنه فن مركب، ومزيج من عدة فنون هي (فن الموسيقى – وفن التمثيل – والإيحاء الصامت – وفن الديكور – وفن الملابس – وفن الماكياج – وفن الإضاءة – وفن السيناريو ... إلخ).

كما يعتبر عرض الباليه موضوعًا مسرحيًا يمثّل بالرقص، مع معاونة الموسيقى وهو يعبر عن الانفعالات، والمشاعر، والفكر فحسب، لكن دنيا الأحلام واللاواقع تتفتح أمامه أيضًا.

دور المخرج أو مدرب التمثيل في مسرح الطفل المصري :

الطفل حين يُمَثل يُعبر عن مخاوفه، وحبه، وأحلامه، وشعوره بالذنب، وتأنيب الضمير، وإحساسه بعدم الكفاية، ورغباته التي قد لا تتاح له الفرصة للتعبير عنها في حياته اليومية، وهذا التعبير يُبَصِرُ الطفل إلى أن يفهم نفسه، وهو هدفٌ من أهداف التمثيل لدى الأطفال وهذا ما يهدف إليه الطفل حينما يقومُ ببعض الأدوار التلقائية.

والأطفال مطالبون بأن يجدوا، وينتقوا، ويبدعوا مادتهم الدرامية الخاصة بهم – أي أن الاهتمام يُركِز على إيجادهم طرقاً للتعبير عن المعاني وتوصيلها، بدلاً من أن يعملوا من خلال مواقف محددة من قِبل المخرج، بجانب تجويده وتعميقه للعمل. وهذا الأسلوب له نهاية مفتوحة، ولهذا يمكنه أن يكون أكثر مرونة من الأساليب الأخرى المستخدمة بطريقة قديمة ومستهلكة. وهذا ما يتمُ حاليًا في مسرح الطفل المصري.

كما أنه من المهم أن نأخذ رأي الأطفال النابهين فيما يُقَدَم لهم من مسرحيات وفي نفس الوقت، لا نبالغ في نقد الأطفال حين يفشلون في أداء أدوارهم، وألا نبالغ في الثناء على المتفوقين حتى لا يُصيبهم الغرور.

وسواءً كان التمثيل يحتاج إلى التقمص، أو يقوم أساسا على التشخيص، فلابد من المرونة العقلية، وخصوبة الخيال، وهي من أبرز الصفات اللازمة للممثل.

ويرغب الأطفال في أن يكونوا مثل الشخصيات الناجحة التي يرونها في الخيال، ويميلون إلى تقليدها، سواءً كانت شريرة، أو خيرة.

وفي بعض الأحيان تتحسن نفسية الطفل تحسنًا تاماً، إذا اجتاز تجربة التمثيل في مسرح الأطفال بنجاح. والسبب في ذلك، أنه لم يُحِسُ بالثقة في نفسه، أو لم يكن موضع تقدير رفاقه، أو ربما ساوره الشك في عدم سماح مُعَلمَهُ له بالتمثيل.

ولقد دلتنا التجاربُ على أن الأطفال لا يحبون أن يُمَثِلوا أنفسهم أو شخصياتٍ تماثلهم في العمر. بل إن المواقف الخيالية (كقتال التنين، أو الوصول إلى كوكب ناءٍ) والشخصيات الخارقة (كروبين هود)، وشخصيات الكبار المحيطة بهم (كالآباء والمدرسين)، هي عوامل التحدي الحقيقي، التي تُثير اهتمامهم، ونشاطهم، ومُتعهم، وملكاتهم الإبداعية.



تتحسن نفسية الطفل تحسنا تاما إذا اجتاز تجربة التمثيل فى مسرح الأطفال بنجاح

إن الطفل عندما يُـمَـثِل الأم أو الأب مثلاً، إنما يَنفـذ بخيالـه إلـى موقفهما إزاءه، ويكتسب شيئاً من الفهم لأقوالهما وأفعالهما، ويُحِـسُ كـأن مقدرتهما، ومواهبهما العظيمة – في نظره – قد انتقلت إليه، وهكذا يستطيع الطفل عندما يُمَثـل، أن يقوم بالأعمال التي يُحِسُ بها في عالم الحقيقة. لذا فالطفل عندما يمثل، إنما يُعبر عن نفسه ولا يُعَبر عما يريده المؤلف، ولا ما يهدف إليه المخرج، ولا ما يجب أن ينقله الممثل إلى جمهور المشاهدين.

ومثل هذه الحرفيات في التـدريب علـى التمثيـل بـدأ المخرجـون والمدربون في مسرح الطفل المصري يولونها العناية الفائقة والمكَثفة.

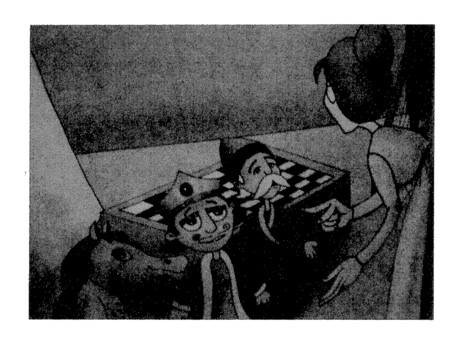
والتمثيل في مسرح الطفل يحتاج إلى العناية بالنطق، والإلقاء، وكذلك إشاعة الحركة في جنبات المسرح مرتبطة مع الكلام، والغناء، والحركـات البهلوانية فتصبح عامل هام لجذب تركيز الطفل المُشاهد .. كذلك لابد مـن إعطاء الطفل المُـشاهد فرصة للضحك ومتابعة الحوار.

ويجب أن يتذكر الممثل الكبير والصغير، أن خلق الصدق الفني دفعة واحدة أمر غير ممكن، لأن الخلق لا يتم إلا في مجرى العملية بأسرها، في تمثيل الدور، ونمائه، فالتركيز على القسمات الباطنية للدور، وإضفاء تعبير وشكل مسرحي جميل متجاوب متجانس وبسيط ومفهوم، يُسبغ النُبل والنقاوة على الذين يشاهدونه ذلك يتوجب على الممثل تجنب كل شئ ليس في قدرته التعبيرية، أن يعبر عنه، بل وكل شئ يُعارض طبيعتهُ ومنطقهُ وحِسَهُ السليم، وإلا أدى ذلك إلى التشويه، والعُنف، والزيف، والمبالغة في التمثيل.

وكثيراً من المدرسين يعتقدون أنهم لا يملكون موهبة سـرد القـصة الفُكاهية، ولكنها تأتي بالمران والتعلم.

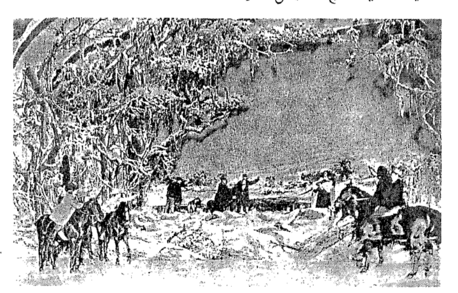
ومن هنا يتضح لنا أن الممثلين الكبار لا يجيدون تمثيل أدوار الصغار، في حين يُـجـيد الصغار حتى سن الثانية عشرة، تمثيـل أدوار الكبـار، ويكون أكثر إقناعًا للطفل. فإقناع الطفل للطفل أسرع من إقناع الكبير فـي هذا المجال بالذات.

الفصل الثاني
حرفية توظيف نموذج القدوة في حكايات التاريخ والأساطير وقصص الجان والسحرة والحيوان



عند إعداد القصص كمسرحيات للأطفال، يلزم الاهتمام بالتراث القومي العربي والإسلامي جنباً إلى جنب مع التراث العالمي. ويجب الحرص عند ترجمة المسرحيات من الأدب العالمي، وإعدادها للأطفال المصريين على العمل بكافة السبل والطرق، لتفريغ هذه الأعمال مما تحمله في طياتها من قيم ومبادئ وعادات وتقاليد غريبة عن مجتمعنا، كما يلزم كذلك الاهتمام بالموازنة بين الأصالة، والمعاصرة.

ومن خلال الدراما، يستطيع الأطفال أن ينظروا إلى العديد من الثيمات الاجتماعية والموضوعات التاريخية والأحداث الجارية، وشتى المفاهيم، والمثل، والمبادئ ... إلخ.



العم توم كابين من إنتاج ويليام برادى عام ١٩٠١ م.
إنَّ إليزا على وشك عبور النهر المتجمد.
استخدام الخيول والكلاب أصبح عاديًا فى ذلك الوقت.
إن الأجنحة المقطوعة استخدمت لعرض أشجار.
من تجميع مسرح هارفارد

ويَسعَد الأطفال بمشاهدة المعارك على خشبة المسرح، لأنها تُثيرهم إلى حدٍ كبير، ورغم أن المخرج لا يُحِسُ بالمتعة في إخراجها، فليس من الحكمة إغفالها ذلك أن البطولة في نظر كثيرٍ من الأطفال، تكون في القوة البدنية، ويُمَثلُ الصِدام انتصار قوى الخير على الشر.

وباليه سندريلا المأخوذ عن قصة (لشارل بيرو)، وموسيقى (سرجي براكوفييف)، الذي يُتعبر مثالاً للباليهات التي تروق للطفل.

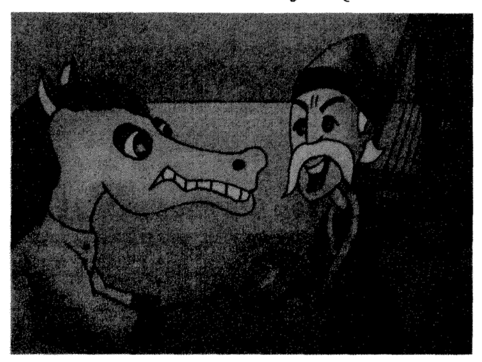
وإنني أتذكر في هذا المجال، بعض ما سَجَلَه (جورج برناردشو) في بعض ما كتب قوله: (المسرح يجب أن يكون مصنعاً للفكر، موقظاً للضمير، مُوَضحًا للسلوك الاجتماعي .. مصنع أسلحة ضد اليأس، وضد الملل، ويجب أن يكون بمثابة مَعبَد يُمَجدُ فيه صعود الإنسان دائماً إلى العُلا.

وعلى مستوى توظيف القصص في العمل الدرامي الخاص بالأطفال يُصبح من الطبيعي أن تتجه أفكارنا إلى القصص الشعبية، والخرافية

للأطفال .. ويجب أن نعترف بالأثر السحري الذي تحدثه هذه القصص الخالدة في نفوس الأطفال، مثل (سندريلا، وأميرة الثلوج البيضاء، وحكايات ألف ليلة وليلة) .. فنحن في حاجة إلى مسرحيات جيدة حديثة، سواءً أكانت مؤلفة، أم قصصاً ممسرحة، وذلك رغبة في التنويع الذي يروق للأطفال.

إن أوضح فارق بين مسرح الكبار، ومسرح الأطفال بالنسبة للمصمم، هو مجال المادة المعروضة. ففي مسرحيات الكبار، هناك ممالِكُ خيالية، وشخصيات عجيبة غير بشرية، ومظاهر سحرية، ولكن ظهورها نادرٌ نسبيًا، أما في مسرحيات الأطفال فهي شائعة، والشئ النادر في مسرح الأطفال هو المسرحيات الواقعية، والطبيعية الجيدة، بينما تمَثِلُ المسرحيات الخيالية والمتكلفة القاعدة العامة. وهذا يعني أن باستطاعة المصممين أن يجربوا في مسرحيةٍ للأطفال أكثر مما يُجربونه في مسرحيةٍ للكبار، فباستطاعتهم بسهولة خلق أساليب أو أزمنة بكاملها من مُخيلتهم، واستخدام نظامٍ لوني غريب بغرابة أية أرض وهمية، وباستطاعتهم أن يجعلوا من الأشياء الخارقة، وغير الواقعية، والموجودة في مجال اللاوعي، أشياء واقعية، وأن يرسموا الجنيات، والوحوش الخيالية، كما لو كان وجودهم مثل الكلاب والقطط، وبإمكانهم بعث الحياة في الجماد، وابتكار ثعالب، تستطيع استغلال الجشع أو أشجار تستطيع إعطاء النُصح.

وفي مصر القديمة شملت أقنعة الحيوانات، والطيور التي كانت تُستخدَم كقرابين على خشبة المسرح هذا المفهوم. وكان طبيعيًا أن يرتدي القساوسة أقنعة هذه الحيوانات أو الطيور، أثناء العروض المسرحية.



الأطفال يطربون لرؤية الحيوانات المختلفة

والأطفال مازالوا يطربون لرؤية الحيوانات المختلفة، وهي تمثل على خشبة المسرح، هذا فضلاً عن منظرها الجميل وألوانها، وحركاتها، وأصواتها، فكل هذا يضفي على المسرح جمالاً وروعة، ويثير فيهم الكثير من الفرح والشغف، ويحبب إليهم هذا المسرح.

وفي مسرح الأطفال بمصر يغلب على الأطفال الطابع الاندماجي، والمسرح بخصائصه الدرامية يساعدهم على هذا، لأنه يريهم الأحداث أمامهم، في أماكنهم، وبأشخاصها، بالإضافة إلى مناظره وديكوراته، وإضاءاته الساحرة، التي تتعاون جميعًا على نقل الطفل إلى العالم الذي يُسعده أن يراه .. أي أن عوامل الإيهام المسرحي تتعاون مع خيال الطفل، وموقفه الاندماجي، وحالات التعاطف الدرامي، إلى أن تصل به إلى قمة المُتعة والانفعال والتأثر إذا أحسِنَ الربط بينها وروعيت الخصائص التربوية، والسيكولوجية، والفنية المختلفة. بالإضافة إلى خصائص المسرح كوسيط يُقَدم للأطفال لوناً من آدابهم على صورة نص مسرحي جيد. وكل

هذا يتم من خلال النمط التخيلي: وهو النمط الذي يعتمد الخيال أساساً لتصور المستقبل تصورات مثالية. وتعرف هذه المحاولات (باليوتوبية) *

ومن المألوف في الحكاية الخرافية، أن المرأة الجميلة الطيبة في وسعها أن تحول الرجل الممسوخ في صورة حيوان، إلى رجل جميل تتزوج به، وذلك عن طريق الكلمة الطيبة، أو المعاملة الحسنة.

ويعلق (نوفاليس) الكاتب الرومانسي على ذلك فيقول: إن الإنسان إذا انتصر على نفسه فإنه يتغلب في الوقت نفسه على الوجود، فإذا بعالم السحر يبدو أمامه.

والأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة. والفرق بين النبوءة، والأسطورة، هو أن النبوءة تختص بحدث من أحداث الحياة اليومية، بينما تختص الأسطورة بالظواهر الكونية.



كثيرًا ما يحب الأطفال التأمل ليسألوا ويستفسروا عما يجول بخيالهم

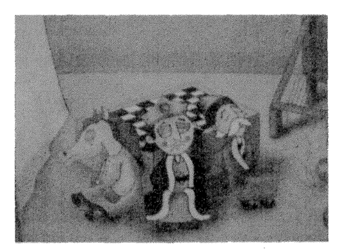
كما أن الغرض من الأسطورة، إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي، بغرض حماية الإنسان من دوافع الخوف، والقلق، الداخلي.

* أليوتوبيا: هي المدينة الفاضلة عند أفلاطون – والطوباوية عند العرب هي أفكار مثالية يصعب تطبيقها .. وأيضا هي كلمة مقتبسة من كتاب (توماس مور) (يوتوبيا)، الذي كتبه باللاتينية عام ١٥١٦م – ومعناها الحرفي في اليونانية (لا مكان).

والحكاية الخرافية، والحكاية الشعبية، توظف العناصر السحرية من أجل إبراز المغزى، الذي تهدف إليه. وقد وظفتها الحكاية الخرافية، بهدف إبراز طبيعة البطل فيها الذي يسعى للوصول إلى النهاية السعيدة.

ولهذا فإن كل ما هو سحري في الحكاية الخرافية يخضع لحركة البطل فيها. فإما أن تكون القوى السحرية مساعدة له، وإما أن تكون مناوئةً (ضده) في أول الأمر، ثم ينتصر عليها في النهاية.

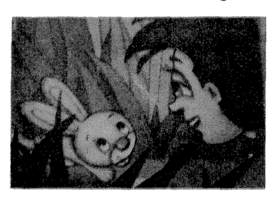
ولقد أصبحت حكايات الجان تلائم أطفال عصرنا – عصر الأقمار الصناعية – وتُلبي كثيرًا من احتياجاتهم الخيالية والعاطفية، وسط عالمٍ طغت عليه الماديات، كما كانت بالنسبة لأطفال الأجيال السابقة حتى بدء الحياة. ولو لم يكن هناك من دليل سوى أن الأطفال يحبونها ويُؤثِرونها على كل شئ، لكان في ذلك الكفاية، وأكثر من الكفاية.



الحكايات الشعبية والخرافية توظف العناصر السحرية من أجل إبراز المغزى

وإذا كُنا نُقَدِم حكايات الجنيات للأطفال أولاً، فلأنهم يحبونها، وذلك لا يجعلنا نتجاهل الحقيقة التي تؤكد أنها تُفيدهم من طُرُقٍ شتى .. ومن ذلك قدرتها العُليا على عرض الحق في جماله، والصدق في بهائه، والعدل في كماله، والخير في رُوائِه، خلال ثوبٍ من التصور، والخيال.

أن كل ما مارسته الأجيال من فنون تندرج في مضمون التراث الإنساني من (فنٍ وشعرٍ ونثرٍ، كالأغاني، والأهازيج، والملاحم ، والحكايات الخُرافية، والأساطير الدينيةً، والسير الشعبية وغيرها)، يعد تراثاً للشعوب ويمكن أن نطلق عليه مصطلح الفلكلور، ومن هذا المفهوم محليًا، وعربياً، وعالمياً يمكن اعتباره من المصادر الثرية جداً، والتي يستقي منها كتابُ الدراما مادتهم الخام لمسرح الطفل والكبار.



فن الشعر والنثر والأساطير الدينية والسير الشعبية وغيرها، يعد تراثا للشعوب وفلكلور

ومن القصص التي تُناسب الأطفال العرب: قصص الأبطال الحقيقيين مثل (صلاح الدين الأيوبي، وخالد بن الوليد، وطارق بن زياد، وجان دارك، والرحالة والمستكشفين كابن بطوطة، وابن جُبير، وماجلان)، وقصص الكشوف الجغرافية، بالإضافة إلى قصص الأبطال الخياليين: (كالسندباد البحري، ومغامرات عُقلة الإصبع، والشاطر حسن)، وأبطال الأدب الشعبي (كابي زيدٍ الهلالي، وعنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن).

والذي لا شكَ فيه، أن موضوع الأدب الوعظي، أو الأدب الحكيم، وحكايات الجان، يرجع الفضل في ظهورها في الآداب الغربية إلى القَصَص الشرقي.

* * *

الفصل الثالث

عناصر إخراج مسرحيات الأطفال في مصر
من ديكورات ومناظر وملابس وإضاءة وأقنعة وموسيقى



تختلف عمليات الاخراج المسرحى للمتفرجين الأطفال
عنها للكبار سواء في مصر أو فى دول أوربا

قائد العملية المسرحية في مسرح الطفل هو المخرج، ولابد له أن يعرف التمثيل أساسًا. ولابد أن تكون له رؤية مستقلة للنقطة التي يبحث المؤلف عن إبرازها، ولابد أن يخلق معنىً وعلاقة بين الكلمة، والشكل، والفكرة، والحركة، داخل المنظر المسرحي. ولابد له أن يكون فناناً ومعمارياً، وخبيراً للتاريخ، والعصر الذي ستُقَدَم فيه المسرحية، وأيضًا الملابس المناسبة لها.

وكذلك يكون قادرًا على احتواء جميع العاملين معه والهيمنة والسيطرة عليهم، ويكون على علم بالتقنيات الحديثة، ويكون العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي، وأن تكون له ثقافته الإنسانية والعلمية

وتختلف عملية إخراج مسرحيات للمتفرجين الأطفال، عنها للكبار. ويزداد الاختلاف، إذا كان الممثلون من الأطفال. كما أن هناك أساسيات لابد من توافرها في المخرج الذي يستطيع أن يرى العالم من خلال نظرة الطفل، فهو وحدهُ الذي ينبغي أن يُخرج مسرحيات الأطفال. ويجب عليه أن يكون مُلِما بعلم نفس الأطفال، ودراسة أدب الأطفال، ومسرحياتهم، والإلمام بالدراما ككل.

لقد أكد كافة المخرجين المسرحيين الذين تعاملوا مع ممثلين من الأطفال أن الطفل الممثل يؤدي دورهُ في كل ليلةٍ بأسلوب مختلف، يتفق مع مزاجه الخاص، وحالته النفسية.

وفن الإخراج لا يتجلى في استخدام كل عناصر العرض المسرحي في آن واحد، وإنما لابد من استخدام كل عنصر في موضعه، لأن أهمية استخدام هذه العناصر تختلف على حسب الاعتبارات الدرامية، التي تحيط بالموقف والشخصيات. فمثلا هناك مواقف تُنادي الإضاءة، وأخرى تحتاج الموسيقى، وثالثة تحتاج دعم الإحساس بالحيز المكاني للأحداث، وكذلك الأهمية للكلمة المنطوقة، والحركة الجسمانية، ولحظات الصمت.

وهناك وسيلة مُمكنة لإشباع الحاجة إلى التنويع من أجل الأطفال الصغار، وهي استخدام خشبة المسرح المُحاطة بالمشاهدين من ثلاث جهات في مسرحيات الأطفال وعادة تحتاج المُتطلبات الفنية للمسرح المفتوح هذا إلى طريقة عرضٍ مسرحية أشبهُ ما تكون بالتصوير السينمائي، وهذا يعطي أكثر في نقاط التركيز للطفل المُشاهد بالإضافة إلى كونها مكانٌ طبيعي أكثر للتمثيل عليه. وقوانين خيال الظل الخاص هي بطبيعتها ذات أبعادٍ ثلاثية، كما أن المسرح ذو أبعادٍ ثلاثة بعكس التليفزيون أو السينما، ولكن الطفل الذي يُشاهد عروضاً على خشبة مسرح مُقابلةٍ للجمهور فقط، لن يُلاحظ الحركة النشِطة على المسرح المفتوح، والإدراك المتزايد للأداء الذي يتم بصورة حيةٍ على المسرح.

وكل مسرحية لها أسلوب في إخراجها، وعلى المخـــرج أن يوظـــف وسائل العرض المسرحي (التمثيل – والملابس – والديكور – والمنـــاظر – والإضاءة – والموسيقى .. إلخ) بما يتلاءم وعالم الطفل الخارجي الذي تُقَدَم إليه المسرحية.

كما يراعي المخرج في توظيف عناصر العرض أن بها وسائل سمعية وبصرية مثل : (أصوات في كهف – أو مغارة – أو حركـــة زلـــزال – أو ظهور عفريت – أو غناء فردي – أو جماعي).

والمخرج الصادق، والممثلون الممتازون، يستطيعون بلـــوغ النجـــاح بمسرحية غير جيدة.

تقنية الديكورات والمناظر :

ديكور مسرح الطفل، كُلما كان بسيطًا في تكويناته، مُشَوقاً في ألوانه، كان أقرب إلى عقل ووجدان الصغير، ويُشيعُ فيه البهجة، ويجعلـــه يَـــشعرُ بالسعادة طيلة فترة العرض .. ونفس الشئ بالنسبة للملابـــس، ســـواءً فـــي تصميماتها، وألوانها التي يجب أن تكون متناسقة مع الديكور.

ويشكل المنظور المرئي مشكلةً للمبدع المسرحي من حيـــث تقنياتـــه، وجمالياته، وملاءمته لواقع العرض، وأحداث النص، حيث يميل الطفل فـــي سلوكه، وفي تعامله مع المنظر المُجَسَد بشكلٍ عام إلى الألـــوان المتباينـــة، وإلى الأشكال المتحركة والمجسمة، أكثر من الأشكال المُسطحة.

والمخرج مسئول عن أخطاء الديكور ... ، الأخطـــاء الذوقيـــة فـــي الألوان، أو في هندسة البناء. وهو مسئول عن الإخفاق أيـــضاً. لـــذا مـــن الأفضل أن يشيع الجمال في المسرحيات التي تُعرض على الأطفال الـــذين يعيشون في بيئة حقيرة، سواءً في المناظر، أو الملابـــس، لأن المـــسرحية ينبغي أن تكون وسيلةً للإفلات من مظاهر الفقر، ومن التجارب التي ينبغي أن يعيشوا فيها.

إن الجمال ينبغي أن يتوفر في مناظر مسرح الأطفال، الجمال الــذي يتعدى حدود الواقعية إلى المثاليات. وعندما يتذوق الأطفال الصورَ السحرية الجميلة، يصبحون أكثر إحساسًا بالجمال الذي تحمِلُهُ إليهم هذه الصور، وبما ترمز إليه.

ويهتم المسرح المصري للطفل أكثر ما يهتم بالديكورات، والمنــاظر، والإضـــاءة حيث أن أغلــب المُصَممين، والمنفذين، والمخرجين، متأكدون أن استخدام الألوان المتعددة – وخاصة المُشِعة، مع التقليــل مــن مــشاهد الإظلام والنقلات ما بين المشاهد بالإظلام التام – كأسلوب لتغيير المنــاظر والديكورات – عامــل هام لتواصل الطفل مع أحداث ومواقف المــسرحية، كما أنها لا تُثير فزعه حيث يخافُ من الظــلام. ومــن الأفــضل تغييــر الديكورات من بين كواليس المسرح، أو رفعها لأعلى أو إنزالها من أعلــى المسرح (من السوفيتا) لأسفل، فذلك يجعل الطفل يشعُرُ بالانبهار، ويتــرك لخياله العَنان.

تأثير الملابس على الأطفال في مصر عند إخراجهم مسرحياتهم :

الأطفال في العصر الحديث، يتأثرون أكثر ممــا يتــأثرون بــالزي، ويتجاوبون مع الألوان الزاهية بصفةٍ خاصة، ويُـــقبِل المخرجــون علــى استخدام الحرير والستان، لما لهما من بريقٍ يُبهرُ الأطفــال، مــع رخــص أسعارها التي تناسب الميزانيات المحدودة، والأقمشة الذهبية والفضية أيضاً شائعةُ الاستعمال .. وتضفي الأقمشة المنقوشة على الملابس أناقة وروعة، وتزيد مُتعَة المتفرجين الصغار.

ويجب على مُشرف الملابس في مصر أن يكــون مُلِمــاً بالخامــات وأزياء العصور المختلفة، والمهارة في التصميم والتفصيل والحياكة، خاصة إذا كانت من عصورٍ تاريخية، مع الاستعانة بإكسسوارات العــصر الــذي كــتِبَت فيه المسرحية، وكذلك باروكات الرأس.

والملابس المسرحية أصبحت ثروة تشكيلية كبرى تتكيف بالضوء والحركة، ولإبراز فكرة المؤلف، وطبيعة المسرحية. وتعتبر الملابس الجلد الثاني للممثل (أي ذات الأهمية الثانية للممثل بعد التمثيل في مسرح الطفل).

والملابس أولاً وآخراً أداة تعبير عن الخواص والصفات التي يريد المخرج تقديمها في مسرحيته .. فيها حرارة التعبير، والتدليل على نفسية الأشخاص وصفاتهم، ومهنتهم، وأحوالهم، وأغراضهم، كما تدل أيضًا على انسجامهم، أو تعارضهم مع البيئة والمناظر والعصر.

يقول (ماريو فردوني) مصمم ملابس المسرح والسينما العالمي: " إن عَمَلنا لا يجب أن يكون عملاً من أعمال علماء الآثار، إذ أن الخيال والتصوير، يجب أن يدخلا في عملنا. ويخطئ من ينقل ملابس العهود الماضية على أساس صورها الفوتوغرافية. وإني أرى أن الأمر الجوهري ألا ندع الجمهور يُحس بالملابس، بل يجب أن تكون الملابس غلافاً لشخصيةٍ معينة في وقت معين ".

ويُلاحَظ في مسرح الطفل المصري أن المسرحيات الأسطورية، أو التي تحمل رموزًا معينة، تكون ملابسها فيها لمسات جمالية، وفيها توافق لوني وتناسق في الأحجام والأشكال. وفي المسرحيات الكوميدية، تكون ملابس الممثلين من الكبار أو الصغار قصيرة تُثير الضحك والتسلية، وبذلك تتطابق الملابس مع الشخصيات الفكاهية .. والملابس تساهم ولا شك في توضيح وجهة نظر الكاتب، وقد تكون مرتبطة بالموضوع الأساسي للمسرحية كما هو الحال في مسرحية (الحذاء الأحمر) الذي ألفها : (هانز كريستيان أندرسون) ، والتي أعدها للمسرح: (هانز جوزيف سميث).. وطبعا حذاء الشخصية الرئيسية لابد أن يكون لونه أحمرًا.

يقول (جون جورج أوريول): " لقد تطورت الملابس فأصبحت قوة دافعة ودخلت في نطاق العمل المسرحي، لتوضح صفات الكائنات الحية،

التي تظهر على المسرح – خاصة مسرح الأطفال – كما أنها تساعد على إبراز فكرة المؤلف ".

والملابس في مسرح الأطفال ليست عنصراً قائماً بذاته، بل لها علاقة بالإخراج وأسلوبه الذي قد تزيد من رونقه أو تُقلل من قيمته .. وهي تُظهر حركات واستعدادات الممثلين حسب تعبيراتهم وحسب مسلكهم. لذا فإن لها أهميتها في إظهار انسجام الصورة في الإطار المسرحي. كما أنها تتخذ أشكالاً مختلفةً حسب الأضواء المختلفة.

ومنذ سنتين دخل مجال تصميم وتنفيذ ملابس مسرحيات الأطفال في مصر، بعض المتخصصين والأكاديميين، الذين يهتمون برد فعل وتأثير الإضاءة المسرحية على الملابس ومدلولاتها الرمزية والنفسية، وأحيانًا أبعادها الخيالية، وخاصة في مسرحيات الخيال العلمي، وهذا بالطبع بادرة طيبة ومتطورة.

الأقنعة وأهميتها في مسرح الطفل المصري :

القناع في الطقوس القديمة، كان وسيلة البدائي لمحاكاة أطراف الصراع في الطبيعة التي يعيشها، ودرجة نجاحه هي تحقيقه للهدف، وكان البدائي لا يستطيع أن يفرق بين الرمز والمرموز إليه. أي بين القوة الطبيعية الغيبية التي يتصورها فيعبدها. وهي قوة خارقة عليه، وعلى الآخرين مثل (تماثيل – رعد – برق – حرائق) ولكن إن بين الفعل، وبين الطقوس، والتمثيل الرمزي، بالنسبة إلينا فرقاً جوهريًا.

ولقد كان الإنسان البدائي يعرف أن نجاح الطقوس متوقفة على قدرة لابس القناع على تقمص روح الحيوان أو الإله، الذي أقيمت من أجله (الطقوس أو الطوطم) (أي التصرف البدائي) – ولذلك لم يلبس القناع إلا الكهنة، الذين أصبح اسمهم بعد ذلك (الممثلين).

ولما كانت الأقنعة تعتبر من أساسيات مسرح الطفل علـى مـستوى العالم، وعلى المستوى المصري كذلك، ولما كانت بعض مسرحيات الطفـل في مصر تتناول أزمنة وأماكن تاريخية قديمة، وشعوباً قد تكون واقعية، وقد تكون خيالية، لذا أصبح القناع من عوامل تجسيد هذه الأماكن، والأزمنـة، والشخصيات .. والدليل على ذلك أنه كان للأقنعة أهمية عظمى في المسارح الرومانية والإغريقية، للتعرف على الشخصيات، فلُونت الأقنعـة، وشـكلت لتعبر للجمهور عن الشخصية التي يريـد الممثـل تـصويرها. واسـتعمل الأفريقيون، والساميون، والصينيون، واليابانيون، والهنود، وهنود أمريكـا الحُمر، وغيرهم، الأقنعة في الحفلات، والرقص الديني، كما استعملوها لبث الذعر في قلوب أعدائهم، وقت القتال.

وحتى العصر الإليزابيثي، كانت تستخدم الأقنعـة بمختلـف أشـكالها لأغراض التسلية المسرحية، فكان يُستخدم قناع خاص لتمثيل كل شخـصية أو عاطفة، ونُقِشت على كل قناع ملامح خاصة.

وهكذا استعمل الماكياج منذ أقدم العصور للزينـة لـدى الجمهـور، ولتمثيل مختلف الشخصيات على المسرح.

وظلت طبقة الماكياج سميكة أشبه بالقناع حتى السنوات الأخيرة، ثـم قام الكيميائيـون بعمل الكثير من الأبحاث والتجارب للحصول على مـواد الماكياج، لتعطي مظهرًا طبيعياً، وذلك بسبب تقدم طرق الإضاءة الحديثـة الباهرة، ودقة عيون آلات التصوير.

ويتحكم الضوء في الماكياج إلـى درجـة كبيـرة، فالإضـاءة غيـر الصحيحة، تُفسد الماكياج المتقن، كما أن الإضاءة الصحيحة وليدة الخبـرة، هي التي تساعد في إظهار فن الماكياج.

ومن ألزم الضروريات وجود تعاون تـام بـين أخـصائي الماكيـاج (الماكيير)، ومهندس إضاءة المسرح للحصول على خير النتائج الممكنة، إذ يمكن تصميم الأثر الضوئي ليكون متمما ومكملاً للماكياج.

ولا فائدة من أية تعليمات محددة يصدرها المخرج في عملية الماكياج، إذ تختلف الوجوه. والماكياج المسرحي يجب أن يكون فيه شئ من المبالغة، والوضوح، حتى لا يختفي تحت أضواء المسرح القوية. فيجب أن تحدد ملامح (الوجه – العينين – الحاجبين – الأنف – الجبين – الفم)، حتى لا يظهر الوجه كالقناع الباهت الذي ليس له أية معالم.

ويظهر دور الماكياج بوضوح، خاصة في الأدوار الكوميدية، والأدوار التي تُمَثل طابع الشر أمام الأطفال – وهذا ما يحدث حالياً بوضوح في مسرح الطفل بمصر.

ولكي يستطيع الممثل في مسرح الطفل المصري تحريك ملامحه التعبيرية في سهولة ويسر، يقوم بتغيير معالم وجهه تبعًا للأدوار التي يقوم بها.. ولقد انتشر استعمال الصبغات المسرحية والمساحيق على الوجه مباشرة في الماكياج المسرحي – خاصة في المسرحيات الحياتية.

الإضاءة المسرحية كعنصر تكوين وتأثير في مسرح الطفل في مصر :

الإضاءة المسرحية تتغلغل بالشعور أو العقل فيما وراء الدلالة الحسية. والإضاءة تُنطق الأجسام بالحركة، وتمورُ في باطنها من خلال ضوءٍ خافتٍ يسقط في منتصف الفراغ المسرحي لتُظهر التكوينات الجسدية.

وعن تأثير اللعب في المسرح على شخصية الطفل، نؤكد الحقيقة التالية :

وهي أنه عندما يدخل الطفل إلى المسرح، ينتابه الإعجاب والدهشة حين يجد نفسه في قاعة غريبة إضاءتها خافتة، فيها صفوف من المقاعد، والواجهة ستارةٌ ضخمة ثم تُفتح هذه الستارة، ليبدأ العرض المسرحي، ويبدأ الأطفال في استكشاف مكان الأحداث، والموضوع الذي تدور حوله المسرحية. وكذلك تشده الألوان والمناظر، والإضاءة المختلفة، وغيرها.

ومما لاشك فيه أن الإضاءة في عالم مسرح الطفل، تعتبر من العوامل الأساسية في التكوين المسرحي، فمن خلال تركيز ضوء معين على مجموعة ممثلين أو تشكيلات الديكور، والإكسسوار، والأثاث، تتم عملية إبصار الجمهور لهذه التركيزات المحددة، وبالتالي يتم التأثير والتأثر، الذي هو هدف مهم يسعى مخرج العرض المسرحي إلى تحقيقه.

والمخرجون مع مصممي ومنفذي الإضاءة الذين يعملون بمسرح الطفل في مصر يقسمون الإضاءة على المسرح : إما (إضاءة عامة) لمناطق التمثيل أو (إضاءة خاصة) لأحداثٍ أو أشخاص .. وكلاهما يساعد على إبراز معالم الممثل، أو يوضح ويفسر أحداثًا درامية.

ويخضع فن الإضاءة أيضاً لتكنولوجيا العصر وتطوراته.

وقد لوحظ أن الإضاءة المسرحية، لا تُعطي أثرها على منصة المسرح، إلا بعد استكمال مكونات العرض المسرحي من ديكورات، ومناظر، وإكسسوار، وأثاث، حتى يصبح للإضاءة أثرها الدرامي والجمالي، حيث أنها تعتبر من العوامل التي توضح، وتحدد، وتجمع الممثلين مع بقية عناصر العرض المسرحي.

وفي رأيي أنه لكي تحقق الإضاءة قيمة جمالية على خشبة مسرح الطفل، نحن مطالبون بمراعاة التباين بين كميات الإضاءة الموجهة إلى خشبة المسرح، وبين المنطقة أو الأشخاص أو الديكور وملحقاته، بحيث نعطي لكل من هذه الأشياء قدراً من الضوء، يتناسب وأهميته في العمل المسرحي، حتى يظهر للأطفال، وكأنه أقرب إلى مظهره الطبيعي.

كما يساعد تركيز الضوء على منطقةٍ دون أخرى، أو على مجموعة ممثلين دون غيرهم، التأكيد على التكوينات التشكيلية، والحركة الفردية أو الجماعية التي يصممها وينفذها المخرج للممثلين على خشبة المسرح.

ولقد أصبح المخرجون لمسارح الأطفال في مصر يراعون عند توزيع الإضاءة المسرحية أنه من الخطأ تسليط الإضاءة بقوة على خلفية المنظـــر المسرحي كيفما اتفق. وأنه من الخطأ الأكبر أن يجعلوا الممثلين يمثلون أمام هذه الخلفية، وإلا ظهروا وكأنهم أشباح تتحرك دون تحديدٍ لمعالمهم.

وللحصول على تجسيد في عمق المنظــور المــسرحي يــستخدمون الإضاءة الخاصة من جوانب المسرح على ألا تكون ذات كثافة عالية.

وهنا نستطيع أن نقول: إن الإضاءة في مسارح الأطفال لهـــا أهميـــة عظيمة، فهي تخلق الجو المناسب للمَشاهِدِ والمواقف المسرحية، وتساهم في إثارة أحاسيس الأطفال بما تخـــلقه من مؤثراتٍ نفسية.

والمخرج في مسرح الأطفال في مصر مُطَالَب بمعرفة مـــدى تـــأثير الألوان في الإضاءة على الأطفال .. وطبعا تختلف هذه المعرفـــة، وهـــذه الرؤية الفنية من مخرج إلى آخر، فقد يرى مخرج أن اللون الأبـــيض هـــو اللون المناسب لمحاكاة لون الشمس، في حين يرى آخر أن اللون البرتقالي هو أنسب الألوان لهذه المحاكاة .. المهم أن يكون اختيار وتوظيـــف اللـــون يحمل في طياته رؤيا تفسيرية، وتشكيلية وجمالية تزيد من القيمة الدراميـــة في المسرحية.

والمخرجون المصريون يستعملون في مسارح الأطفال الألوان الباردة أو الرطبة لمحاكاة ضوء القمر، لأنها ألوان تتناسب مع زُرقة الليل.

وعلى مر الزمن الذي تم فيه تقديم مسرحيات الأطفال تطورت طبيعة ألوان الإضاءة المسرحية، وكيفية توظيفها في عمليـــات إخـــراج مـــسارح الأطفال في مصر، فقد أصبحت هناك رؤى للمخرجين في رد فعـــل هـــذه الألوان على الأطفال، بما يتناسب مع أنواع المسرحيات فمثلاً :

الألوان الدافـــئة مثل البنفسجي الذي يميل للاحمـــرار، والبرتقـــالي، والأصفر الفاتح والأحمر، يتم توظيفها بنجـــاح فـــي الأعمـــال المـــسرحية

الكوميدية. أما الألوان الرطبة أو (الباردة) مثل البنفسجي المائل للـــزُرقة، والأخضر، والأصفر الليموني والأزرق، فتوظف بحيــث تــصلح للمآســي والميلودراما.

ومن المثالين السابقين يتأكد لنــا أن ألــوان الإضــاءة فــي المنظــر المسرحي، تعتبر عاملاً مُــساعدا لخلق حالة درامية على خشبة المــسرح. كما يعتبر (التوازن) عاملاً من عوامل التشكيل المسرحي على الخشبة، ويتم عادةً بالتعامل مع الضوء الدافئ، والضوء البارد لكل مكان يتم فيه التمثيل، بل لكل شخصية تظهر على المسرح.

وهناك قاعدة يتبعها أغلب المخرجين في مسارح الأطفال، وهــي أن خير وسيلةٍ للحصول على أفضل النتائج – في الإضــاءة المــسرحية – أن تكون زوايا الكشافات الرأسية والأفــقية، في علاقة مع الممثل بزاويــة ٤٥ درجة، مع مراعاة ألا تكون الإضاءة عمودية على رأس الممثل، وإلا ترتب على ذلك تشكيل بقعة من الظلام تفصل الرأس عن الجسم.

إن الألوان ترتبط بمعان راسخةٍ في عقلنا الباطن منذ مرحلة الطفولة، وتستمر طوال حياتنا، نتيجة موروثنا البشري، وبعضها مُكتسب من الحياة. فالألوان لها دلالات معينة ترتبط بالظروف، والأحداث التي مررنا بها. ولذا نرى البعض منا يميل إلى ألوان دون أخرى – كذلك الحال عند الأطفال.

ومن العلاقة بين شكل اللون وما يتركه من انطباعات نفــسية، ومــا يمكن أن يعبر عنه اللون من سجايا، وخصائص نفسية، يمكن القول بأن:

١ – اللون الأبيض :

مرتبط بالبراءة، والرقة، والسلام، والتضحية، والطهــارة، والنظافــة، والنور كما يرتبط لدى سكان البلاد الشمالية بالجليد والبرودة.

٢ – اللون الأسود :

ويرتبط بالخوف، والحزن، والظلام، والدهشة، والرعب، والمكر، والخبث، والشرف، والجريمة، واليأس .. وبصفة عامة فإن اللون الأسود هو للعزاء، والحزن، والفزع.

٣ – اللون الأحمر :

وهو من الألوان الساخنة، ولذا فهو لونٌ مثير، له خواصُهُ العدوانية. فهو مرتبط بالعنف، والاستفزاز، والإثارة. وهو يُعَبِر عن الثأر والدم، ويُعبر أيضا عن الحقد والحب. وهو يزيد من ضربات القلب، ويُسرع في إيقاع الدورة الدموية لأن إشعاعاته القريبة من منطقة الأشعة تحت الحمراء، تجعله يتغلغل بعمقٍ في الأنسجة داخل الجسم .. ويمكن استخدامه في المَشاهد المسرحية المُعَبرة عن الغضب، والبغضاء والقتل. وكذلك في المشاهد التي تحتاج إلى القسوة والصرامة.

٤ – اللون الرمادي :

ويوحي بالبرودة، ويرمز إلى الوداعة والخضوع، ويبعث أحياناً على الكآبة والحزن، والانقباض، والتصميم، والعزم، والرزانة، والشيخوخة، وهو لونٌ هادي، ومُحايد.

٥ – اللون البرتقالي :

من الألوان الساخنة، ويستخدم دلالةً على الدفء، والوفرة، والحرارة.. كما يُعَبر عن التوهج الاشتعالي. وقد توصل العالم (لانج) إلى أن لكل لون خاصية معينة، وهو يرى أن اللون البرتقالي، لونٌ مُحَببٌ للنفس واجتماعي.. أما تأثيره النفسي، ففيه الاحتمال والقسوة.

٦ – اللون الأصفر :

يعبر عن لون الشمس، وعن السرور، كما أنه لون منشط للفكر "فلسفي" – كما أثبت لانج في تجاربه. وهو يرمز للعظمة والثورة، ويقابله

الشكل المثلث في الأشكال الهندسية. ومن تأثيره الفسيولوجي. نجد أنه لونٌ منشط لخلايا الفكر، ويُستعمل في مكاتب العمل .. والأصفر من الألوان الساخنة خاصة "الأصفر الفضي" – أما الأصفر الليموني فينتمي إلى الألوان الباردة فيستعمل كدهان لحوائط العيادات الطبية والمكاتب لأنه مريح للنظر ومهدئ وينتمي إلى الألوان الباردة.

٧ – اللون البُنـي :

رمز الخريف، والحصاد، والوفرة، وهو لونٌ هادئ ومحافظ، وفيه وقار، ولو أنه أيضاً يرمز إلى القذارة.

٨ – اللون الأخضر :

هو لونٌ يعبر عن لون الطبيعة، ويوحي بالراحة، كما يعبر عن التسامح، ويدعو للثقة، وفيه خِصبٌ وأمل. وإذا رمزنا لإحدى المهن فهو يرمز إلى الطب. ويرتبط هذا اللون بالحقول، والحدائق، والأشجار، وكذلك يرتبط بمعاني النعيم والجنة.

٩ – اللون الأزرق :

من ألوان المجموعة الباردة. إنه لون الهدوء، والصفاء، ويقلل من الهياج، والثورة، ويساعد الإنسان على الاستغراق والتركيز. ويرتبط بالسماء، والماء في الطبيعة، فهو لون مناسبٌ للهدوء، وبرودة الليل. وإذا اجتمع الأزرق مع الأخضر فهو يمثل أقصى درجات البرودة. ويوحي بالخفة والخيال، كما أنه يُعَبر عن الحساسية، والحيوية. وعن تأثيره النفسي، فهو يوحي بالحقيقة والتجانس.

١٠ – اللون البنفسجي :

رمز الحزن، والعواطف، والهدوء، والغنى، والأبهة. ويرى البعض أنه يجمع بين الحب والحكمة. وهو لونٌ مهدئ ومُلطف. وفيه مثالية، وَمَلَكية.

١١ – اللون الأرجواني :

رمز الفخامة، والغنى، لذا فهو دائماً يغطي حوائط وأثاث القصور الملكية. وهو رمز البطولة، والشجاعة. وبالرغم من أن البعض يرى أن هذا اللون يعبر عن الهدوء، إلا أنه في نفس الوقت، يوحي بالحزن.

وللإضاءة المسرحية تأثير عميق على مزاج الأطفال، فغالباً ما ينتقل مزاجهم من الكآبة إلى المرح بزيادة الإضاءة، أو بتغيير لون الضوء، من النوع الرطب، إلى النوع الدافئ.

الموسيقى والمؤثرات في مسرح الطفل المصري :



إنتاج الإنسان يتضاعف إذا عمل مع موسيقى هادئة

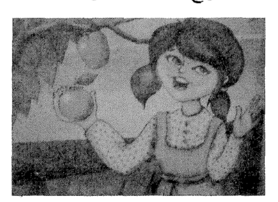
يقول أفلاطون (في كتابه الجمهورية) :

"إننا نُعَلِقُ أهمية قُصوى على التربية الموسيقية، لأن الإيقاع، والتناسق، يغوصان إلى أبعَدِ الأعماق في الروح، ويسيطران أقوى سيطرة عليها، حاملين معها رقة التماثيل، ومؤثرين في الإنسان، بما يجعله رقيق الشمائل". إذا فالأطفال حين يلعبون، فإن مادة لعبهم الأساسية هي النشاط الخيالي البارز، والرفيق الخيالي، يصنعه الطفل من خياله، ليؤدي دوراً مُعينا. والأطفال الذين يتمتعون بتلك الظاهرة، لديهم قدرةٌ عقلية متفوقة، وخيالٌ ناضج، وتوافق نفسي، واجتماعي إلى درجة عاليةٍ من السواء ..

والخيالُ هو وسيلة الفنان لتحقيق حالة التركيز والمعايشة، إلى حد الاعتقاد بأنه يُعايش أشخاصا واقعيين.

من هنا تُعتبر المؤثرات المسرحية، والمشاهد الاستعراضية عُنصراً هاما في مسرح الأطفال، فالمَشاهِد التقنية، والأزياء الفخمة، والمؤثرات المسرحية الخاصة مثل الاختفاء، والتحليق، وتغيير الحجم، والتحول، وكثير من الأعاجيب السحرية الرائعة الأخرى، هي في الواقع جزءٌ مُكلِفٌ مادياً، ولكِنه ضروريٌ في المسرح الموجه إلى التنويع، وإلى التصوير المسرحي. وإذا تم تنفيذها بشكلٍ جيد يُحِبُها الأطفال دوما.

كما أن المؤثرات المسرحية الحديثة التي تمتاز بالغرابة، ينبغي أن تُستخدم في مسرح الأطفال، لأن روادهُ يجدون فيها المُتعه، علاوة على ما تُتيحه لهم من فرص لتهذيب ذوقهم الفني. وبوسع مصمم المناظر الواسع الخيال، أن يصنع الكثير بقطع المناظر المجسمة، ويبتكر لها كل وسائل التنويع، فقد يستخدم الفانوس السحري، آلة العرض السينمائي، ليصور السُحُب، والجبال المطلوبة، أو لتصوير القصر المسحور في مسرحية (علاء الدين) التي قدمها مسرح الطفل بمصر.



يطرب الأطفال لسماع الموسيقى

إن تأثير الموسيقى يكون مؤكداً على الأطفال خاصةً في مسرحهم، حيث أنه من خلال الدراسة ثبت فعلاً أن إنتاج الإنسان يتضاعف إذا عمل

مع موسيقى هادئة والإنسان متميز في ذلك عن بقية المخلوقات، لأنه يملك الحاسة الجمالية، وهي القدرة على أن يُدرك ويستمتع بالإيقاع، والنغم، وينحني، ويرقص في سرور وطرب، وهذا حسب ما يقوله أفلاطون. وكان أحد أبناء عبد المطلب – جد النبي محمد صلى الله عليه وسلم، يُنشدُ للعباس (عم النبي) صلى الله عليه وسلم. ومن المؤكد أن العرب كانوا يُهدهدون أطفالهم بالأغنيات.

والمخرج العربي يُفضِلُ استخدام الموسيقى العالمية، لشعوره أنها ليست مسموعة إلى حد الألفة، ولأنها أكثر مُلاءمةً للدراما من الموسيقى الشرقية ذات الإيقاعات العاطفية التي تجعل الإنسان الشرقي يَطرَب لسماعها، ويبتعد عن الجو المسرحي. والموسيقى لها أهميتها في العمل المسرحي كالتمثيل، والإضاءة، والديكور، وغيرها من المستلزمات الهامة في تكوين العرض المسرحي، من أجل التكامل الفني في العرض.

وعلى مستوى حفلات المدارس، والاحتفالات السنوية في نهاية كل عام دراسي يقوم مُدَرس التربية الموسيقية، بانتقاء الموسيقى التي تقدم للأطفال في مسرحية ما لتقديمها، حيث تكون شعبية محلية، أو أجنبية كلاسيكية، أو رومانتيكية وحديثة، بما يتناسب ونوع الأنشطة المقدمة للطفل .. وتكون مقطوعاتٍ صغيرة وقصيرة، وذات لحنٍ جميل واضح، فالأطفال سريعوا التأثر بالنغمات – وخاصة عندما تكون الموسيقى ذات حيوية إيقاعية، ذلك أن الإيقاع هو العنصر الذي يتجاوب معه الطفل تلقائيا.

التقنيات المختلفة التي يراعيها ويوظفها مخرج مسارح الأطفال في مصر :

هناك الكثير من الأخصائيين يُعَارضون مُعارضةً تامةً فكرة المسرح الشكلي أو مسرح القاعة كما يُسمونه، فيرون أن الستار الذي يرتفع من منظر إلى منظر يأخذ من الدراما طابع المشاركة، ويضع أمام الطفل حاجزًا

ماديًا وذهنياً في نفس الوقت، ولذلك فإنني أرى أن فكرة مسرح الأطفال في مصر الآن، لابد أن تكون عبارة عن قاعة يُترك فيها للطفل العنان للرقص، والغناء، بل وتمثيل بعض المواقف التلقائية.

كما أن دقة اختيار المادة المسرحية التي تُقدَم للأطفال وتذوقها، والإحساس الصادق بها من جانب المخرج، كفيلٌ بإنتاج مسرحيات خالية من المشاعر الزائفة.

وهناك جزئية هامة يلزم على المخرج مراعاتها والالتزام بها، ذلك أنه إذا كان العملُ المُقدم للطفل عبارة عن مسرحية غنائية، فلابُد أن يكون التدريب الصوتي هو الأمر الأساسي، وكذلك الحال بالنسبة للرقص والأكروبات .. إلخ، فهي كفاءات مُكملة لبعضها.

ومسرح الأطفال ينقل للأطفال بلغةٍ محببة – (النثر أو الشعر) وبتمثيل بارع، وإلقاءٍ مُمتع، الأفكار، والمفاهيم، والقيم، ضمن أطر فنية حافلة بالموسيقى، والغناء والرقص.

ويُثار انتباه الأطفال بالحركات، ويريدون للأشياء أن تتحرك بسرعة. فهم لا يطيلون التمعن في مشهد تلفازي يظهر فيه أسد واقف مثلا. إنهم في هذه الحالة يقولون: (إقفز – تحرك – إزأر)، بدافع الحركة السريعة التي يريدها الطفل ... وهكذا.

ومن الصعب العثور على الأطفال الموهوبين المُدرَبين، الذين يستطيعون تقديم أداءٍ جيد ملتزم، مع المحافظة على إيقاع العمل المسرحي، وعلى ترابط مجموعة الممثلين الأطفال، لإعطاء المُشاهد الإحساس بتكامل العرض. إن الطفل عندما يقف على خشبة المسرح، يعتقد أن المسرح مسرحُهُ، وأن المُشاهدين حضروا لرؤيته هو وحده.

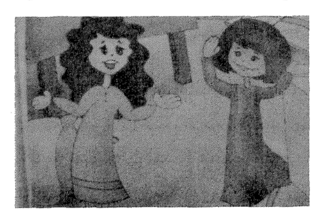
ويرتبط التعليم الفني للممثلين الكبار منهم والأطفال، في مسارح الشعب ارتباطاً وثيقاً بتعليمهم الأخلاقي.

كما تختلف عملية إخراج مسرحيات للمتفرجين الأطفال عنها للكبـــار، ويزداد الاختلاف إذا كان الممثلون من الأطفال، وعندما يقوم مُخرج بإخراج مسرحية للأطفال، عليه أن يختار جزءاً من المسرحية، يمكن أن يؤدَى دون الاستعانة بأثاث أو أدوات، ويُطلب من الأطفال أداءه من الذاكرة وبالحركات الصامتة، دون الالتزام بالنص، مع الاستعانة بحوارٍ من عنـــدهم.. وبهـــذا يختبر مدى سعة خيالهم وابتكارهم، وقدرتهم على تفهم الشخصية.

وفي مسرح الطفل المصري، يستطيع الممثل النحيـــل أن يمثـــل دور رجلٍ بطين بأن يحمل تحت ملابسه بطنا مزيفاً مصنوعاً من الحشو، وكذلك السيقان الهزيلة، والأكتاف لتصبح عريضة وترتفع مع حدبة مزيفة تُـــضاف إلى تقبيب الظهر.

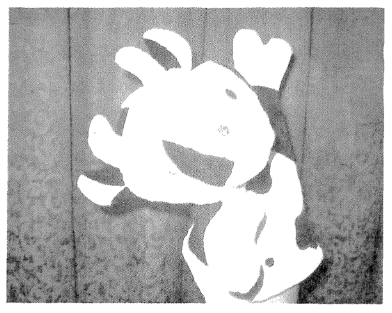
إن مسرح الأطفال بمعناه الفني لم يبدأ في العالم، إلا مُنذُ نهاية القـــرن الثامن عشر. ومسارح العرائس كانت على مدى تاريخها تجدُ في الأطفـــال أهم جمهور لها، لاعتمادها على حركة الدُمية، التي اعتاد الأطفال أن يلعبوا بمثلها دون أن تتحرك في أيديهم، فلما أعطاها لاعب العرائس حركة وصوتا وحياة، أصبحت من أحب الأنشطة لدى الأطفال.

المهام الفنية لمخرج مسرح العرائس بأنواعه في مصر :



إن أهم ما يميز العرائس من حيث طبيعتها الدرامية، هـــو اتـــصالها مباشرة بالأقـــنعة اليونانية، التي كان الغرض منهـــا تجـــسيم الانفعـــالات

والمواقف الإنسانية، وتركيزها في الشكل التشكيلي، وكان مُمثلوا المآسي والهزليات القديمة عبارة عن أقنعة ناطقة بأشعارٍ درامية (لسوفوكليس، ويوربيديس، وأريستوفانيس). وكل قناع يلعب دوره. وإذا كان الممثل يؤدي دورين مختلفين، فإنه يضع قناعا على وجهه مُغايراً للقناع الأول، وهكذا .. وهذه الأقنعة لم تكن موحية بالشخصية فقط، بل كانت توحي بالحركة المسرحية، والمصير الحتمي الذي يلقاهُ صاحبها، مثل قناع (أوديب الملك) الذي سوف يؤدي في النهاية إلى مصيره الرهيب.



عرائس القفاز

ومن أفضل أنواع الدُمى لنشاط الأطفال هي عرائس القُفاز (الجوانتي)، لسهولة التدريب على تحريكها، وسهولة صنعها، وسهولة توافر مكان عرضها. وتستخدم مسارح العرائس في عروضها: إما عرائس الخيوط (الماريونت)، أو عرائس القُفاز (الجوانتي)، أو عرائس العِصي، أو الأقنعة. وفي كل الحالات يقوم الفنانون الراشدون بالتأليف، وتصميم وتنفيذ العرائس، والمناظر، وبالإخراج والتحريك، بعد التدريب على أيدي الخبراء، أو بإرسال البعثات إلى الخارج لاكتساب الخبرة.

وتبدأ مهمة المخرج في مسرح الطفل من حيث ينتهي المؤلف المسرحي. وهو صاحب الحق في اختيار النص الملائم الذي سيخرجه، وله الحق في إضافة أو حذف ما يراه في النص، بحيث لا يخل بالمضمون العام للعمل المسرحي. فالمخرج هو باعث الحياة في عملٍ شخوصه الصامتة، وهو الذي يفسر النص المسرحي بكل مضامينه الفكريةً والشكلية .. إلخ. فيجب أن يكون على ثقافة عالية، وسعة لمدركاته، متمكناً من أدواته الفنية وقدراته وملكاته الإبداعية .. بجانب موهبته، ومكتسباته ممن سبقوه، وكذلك مرانه بتعدد أعماله.

كما يجب أن تكون لديه القدرة على القيادة بكفاءة عالية لكل العاملين معه، ومحبوباً منهم جميعا.

وتبدأ مهمة المخرج بدراسة النص الروائي من حيث الشكل والمضمون ويبدأ بوضع خطة مكتوبة بدقة، مع مراعاة حساب الزمن للعمل المسرحي، واختيار مساعديه، والفنانين والمحركين وغيرهم.

ويحتاج المخرج إلى كراسة الإخراج، لتحتوي على الشكل الكامل للمسرحية بكل تفاصيلها، وكذلك أسماء العاملين والفنيين والفنانين وغيرهم. كما يوجد جدول خاص يصنف فيه المخرج حركته المسرحية، ويدونها كاملة قبل بداية العمل، وكذلك توجيهاته الحركية لمحركي العرائس والمناظر، وكذلك ملاحظات الإضاءة، والموسيقى. وأية ملاحظات لباقي الفريق.

ويقوم المخرج بتقسيم خشبة المسرح إلى (ست مربعات) متساوية، مثلما يفعل مخرج المسرح البشري .. وذلك لتحديد أماكن حركة الممثل حامل الدُمية، وتحديد أماكن المناظر، وكذلك أماكن الإضاءة الموجهة من أعلى لأسفل. ثم يبدأ في تدريباته على خشبةِ المسرح.

ولقد أصبح معروفاً لدى كل العاملين – وخاصة المخرجين المتخصصين في إخراج مسرح العرائس في مصر، أن التأليف لمسرح

العرائس، يحتاج إلى كاتب له خبرات ما ليست لغيره من الكُتّاب العاديين حتى كُتاب مسرح الأطفال أنفسهم، ويفضل أن يكون المؤلف من ضمن الفريق الأساسي العامل بالمسرح (إما مخرجاً، أو ممثلا، أو فناناً، أو تشكيليا .. إلخ)، لأنه يكون قريبًا من هذا المناخ، ويعرف خباياه ومقوماته.

والنص العرائسي يُفَضَل أن يكون متضمناً العديد من اللوحات الموسيقية، والغنائية الراقصة والحركية، وأن يكون قليل الكلام والسرد، مثلما نرى في أفلام الكارتون التي تعتمد على الحركة المثيرة.

أما المناظر أو الديكورات، فهي جزء هام من العمل المسرحي لمخرج مسرحيات عرائس الطفل، فهي التي تحدد مكان الحدث، وتساعد على وضوح الرؤية للمتلقي، وتوصيل المضمون.



لكل دُمية دورها التى تؤديه وله مدلولاته

لذا فلابد من إتقانها والإبداع فيها من قبل المخرج، والمصمم، والمنفذين خاصة وأن مسرح العرائس تتنقل فيه اللوحات الديكورية فوق الخشبة، بجانب أنها تتنقل من بلدةٍ إلى أخرى بين المدن والقرى.

وتوضع المناظر على حوامل خشبية، أو حديدية، بارتفاعات مناسبة لتظهر واضحة، ويمكن أن تتحرك من اليمين إلى اليسار والعكس، أو من أعلى لأسفل والعكس.

ويلاحظ أن حركة المناظر، يجب أن تكون في اتجاه معاكس لاتجاه الدُمية، فإذا كانت الدُمية تتوجه من اليسار إلى اليمين، فإن المناظر تتوجه من اليمين إلى اليسار والعكس. وهذه المناظر في الغالب، يحركها المحركون للعرائس أنفسهم، كلٌ حسب دوره، كما تدربوا عليه مُسبقاً.

فليس بالضرورة أن يكون ذي قدراتٍ عالية، ولكن عادة تبعاً لإرشادات المخرج، ولكن ليس معنى هذا هو التقليل من شأنه أو أهميته، فهو من أهم العناصر الفنية في مسرح العرائس، وهو المحرك للدُمية.. ويجب ألا يقل طوله عن ١٥٥ سم، وله كفاءة في تقمص الأدوار والأداء التمثيلي مثلما للممثل العادي.. بل يجب أن يتميز بإمكانية استخدام اليدين كعامل فعال وحساس في نقل الأحاسيس والانفعالات، إلى وجه وجسد الدُمية الصامتين، وعلى سبيل المثال، عندما يتطلب الدور (الضحك أو البكاء)، فإنه يستخدم أدواته العادية ومشاعره الداخلية، فينقلها إلى اليد حاملة الدُمية، ثم إلى وجهها، أو جسدها ثم ربطها بالانفعال الصوتي، الصادر من الشريط المسجل، حتى يكتمل الشكل بصورة مقنعة للمتلقي.

وعند اختيار محرك الدُمية، لابد أن يكون عمره يتراوح بين (العشرين إلى الخامسة والأربعين) على الأكثر، ثم يتفرغ بعد ذلك للتدريب أو الإخراج أو أي مجال آخر يناسبه في المسرح.

أما الأزياء والإكسسوارات في مسرح العرائس فهي مُهِمة وفعالة، ومن أسباب نجاح العمل، ويفضل دائمًا أن يتغلب الشكل على المضمون. ويجب أن يختار المخرج الأزياء، بدقة وعناية من ناحية الألوان، وكذلك التفصيل والحياكة. كما يجب اختيار مصممي الأزياء، وصانعي الإكسسوار، من أصحاب الخبرات.



عرض عرائس أوروبى فى الحدائق وليس على خشبة المسرح

ومن خلال مراقبة رد فعل الطفل عند مُشاهدته عروض مسرح الدُمى والعرائس تأكد لي أن عدم توافق ملابس الدُمية، يُفسد على الطفل مُتعتــه، ويطغي على بقية المؤثرات. فتوافق الزي يجعل الدُمية تبــدو مــن خــلال الإضاءة السفلية على خشبة المسرح رائعة، وتحدِث التأثير المطلوب. وخير طريقة هي أن يجعل المخرج الرداء جزءا من الدُمية نفسها. فكلما كان هذا ممكناً ومتمشيًا مع الشخصية وجو المسرحية، والمناظر المــستخدمة فيهــا الدُمية، أعطانا هذا شكلاً أحسن وتأثيرًا فنيًا وجماليًا وإيحائيًا.

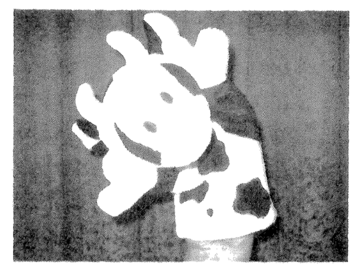
والآن في مصر أصبح المخرجون يعلمون أن مسرح العرائس يحتاج إلى أجهزة إضاءة متطورة، ذات تقنيات عالية، لأنها تلعب دورا مُهِماً فــي إظهار العمل بشكل متكامل فنيًا. ولذا فهم قد طالبوا بــضرورة إحــضارها وتجهيزها، وبدأوا يستخدمونها.

ولابد من توفير الصوت المعبر لكل شخصية، من خلال رؤية المخرج الكاملة للأصوات وأبعادها، فيقوم بتدريب الممثلين عليها، ثم تــسجل علــى شريط، وكذلك تسجل الموسيقى الخاصة بالمسرحية، ثم يتم عمل المونتــاج، والمِكساج "أي ربط ومزج الموسيقى بالصوت" حسب المواقع التي يحــددها المخرج، وبــدقــة متــناهية مع (المونتير). ويدار هــذا الــشريط أثنــاء البروفات، والتدريبات حتى يتم تطابق الصوت مع الحركة، ليتمكن المتفرج

من فهم مضمون العمل، وحتى يقوم المخرج بتجميع كل هذه العناصر مـع حركات العرائس سواءً في الفعل، أوالحركة العرائسية أو في ترقيص العروسة، على نغمات الأغاني والعزف الموسيقي.

وينقسم مسرح العرائس إلى أربعة أقسام هي :

أولاً : المسرح الصغير :



يبدأ مسرح العرائس من حيث يعجز المسرح البشرى

وهو المسرح الذي يمكن تشغيله مع الهواة والمحترفين، فهو لا يحتاج إلى معدات أو تقنيات، ويمكن لشخصٍ واحدٍ، أو ثلاثة أشخاص، أن يُقدِموا عليه برنامجاً ممتعاً وشيقاً، وكذلك المساهمة في مناسبات الأطفال السعيدة، وسد أوقات فراغهم، وأجازاتهم الأسبوعية، والصيفية.

ويتكون المسرح الصغير من ستارة طولها حوالي ١٠٠ سم إلى ١٥٠ سم، وتُعلَق هذه الستارة على حامل بنفس الطول، ويكون عرضها مترين أو ثلاثة .. ويقف اللاعب وراء هذه الستارة، التي تحجبه عن المتفرجين ويحمل أي- دُمية ويحركها تبعاً للدور الذي يؤديه. ويُمكن أن تكون رأس الدُمية لبعض الحيوانات المحببة للأطفال (مثل القطط والأرانب)، والأصوات تكون صادرة عن الشخص المحرك للدُمية نفسه، وفي مسرح

المحترفــين يمكن استخدام المسجل واستعمال أسلوب الـدوبلاج (تــزامن الصوت واتفاقه مع الحركة).

وهو مسرح عرائسي بسيط لا يحتاج إلى استخدام مناظر كخلفيات أو أي نوع من الإكسسوارات. وبالنسبة للمحترفــين تكون الحكايــة مكتوبــة خصيصاً لهم، أما الهواة، فيمكن أن يرتجلوا وقت العرض.

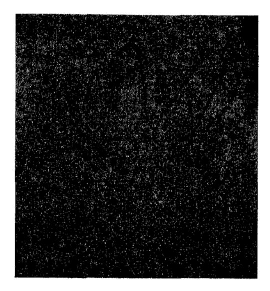
ويمكن استخدام المسرح الصغير في ريــاض الأطفــال، والمــدارس الابتدائية، كشكل مــن أشكال التعليم، وتلقين الطفــــل دروســه اليوميــة، بطريقة مُحَبَبةٍ إليه ومُسَلية، ويكون عائدها الاستيعابي كبيراً جــداً، ويمكــن للمعلمين في هذه المراحل وضع البرامج الدراسية في شكلٍ دراميٍ بــسيط، متخذين من الحيوانات الأليفة المحببة لدى الأطفــال، أدوات وشخــصيات مسرحية. ويمكن تقديم كل المواد الدراسية بهذه الطريقة مثل (الحــساب – والعربي – والعلوم –) ... إلخ.

ويقولون : (يبدأ مسرح العرائس من حيث يعجز المسرح البشري) – تلك مقولة حقيقية وصادقة عن مسرحنا العربي ككل – ومسرح العــرائس خاصة، فمسرح العرائس عالمٌ رحيبٌ يتسم بكل رائــع وعجيــب، والفنــان العرائسي لابد أن يُلِم بكل أبعاده، وإمكانياته، وكذلك يستطيع أن يقــدم مــن خلاله، كل ما يخطر بباله وخياله من (سماواتٍ، وأرضٍ، وبحارٍ، وأشجار، وعمارات وسياراتٍ، وحيتانٍ تتصارع في الأعماق)، وكذلك كل الروايــات الواقعية، والخيالية، والأساطير ... وغيرها.



نتخذ من الحيوانات الأليفة المحببة لدى الأطفال أدوات وشخصيات درامية

ثانيًا- مسرح عرائس القفاز:



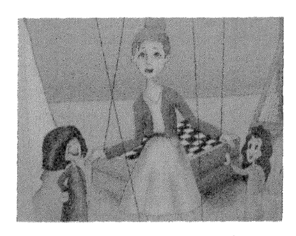
ويمكن تقديم مسرح عرائس القفاز فوق أي خشبة مسرح عادي، أو أي مكان يصلُح، ويتكون من عدد (٦) حواجز عرض بقياس متر، وارتفاع ١٦ سنتيمتر وسُمكه حوالي ٢٥ سنتيمتر، ويُغطى بغلاف سميك من القماش، يُطلى من الداخل (جهة المُحَرك) باللون الأسود، ومن جهة المتفرج، بلون مناسب للأحداث التي تدور حولها المسرحية .. فإذا كانت تدور في غابة مثلاً، فيتم طلاء هذا الجزء بألوان جزوع الأشجار وهكذا، ولا تُفَضل الألوان الزاهية الجذابة، حتى لا تشغل المتلقي عن متابعة الأحداث.

والدُمية هي الشخصية المسرحية أو الممثل المسرحي على خشبة المسرح .. ولكل دُمية دورها التي تؤديه وله مدلولاته.

والفنان التشكيلي في هذا الجانب، يلعب الدور الأكبر والأهم في رسم وتصميم الشخوص، وكذلك صناعتها فنياً وحِرَفياً، كما يقع عليه نجاح العمل المسرحي أو فشله، من ناحية الشكل.

وتتكون الدُمية في مسرح عرائس القفاز، من (رأس + رقبة + كتفين + ذراعين + كفين + جسد فارغ – وهو ما يطلق عليه القفاز + مقبضين – كما تحتاج إلى الأسفنج والخشب، وغيرها من المواد اللازمة).

ثالثاً : مسرح الخيوط (الماريونت) :



نموذج لعرائس الماريونت ذات الخطوط

وهو مسرح مُمتِع إلى حدٍ بعيد، وإن كان يتطلب بعض التكاليف المادية العالية، حيث أن له أعمدة خشبية وحديدية، كما أن له إضاءة خاصة، وله محركون خاصون يحصلون على فترة تدريبية طويلة.

ولا يمكن تقديم مسرح عرائس الخيوط إلا على خشبة أي مسرح لكي تكون مغلقة ويتكون المسرح من مُسَطَح عالٍ قد يصل إلى ثلاثة أو أربعة أمتار من فوق خشبة المسرح، ويصعد عليه المحرك بواسطة دَرَج متعدد الدرجات، حتى يصل إلى السطح، فيقف عليه ويُدلي بدُميته، ذات الخيوط المتعددة المتصلة في نهايتها بصليب هو الذي بواسطته يتحكم المُحَرك في حركات الدُمية. ويُرَاعى أحياناً وقوف أربعة مُحَركين عرائس على هذا السطح.

أما المناظر فتكون في أسفل خشبة المسرح، ويتم إدخالها وإخراجها بواسطة عربات خشبية، تمشي على عجلات ويدفعها العمال المدَرَبون، ويُصنَع لها قضيب من الخشب. وتكون المناظر للدُمية ذات الحجم الصغير، ويكون العرض مشابه لعرض عرائس القفاز، من حيث خطوات العمل والتنفيذ ... إلخ. أي أن الاختلاف يكون فقط في الشكل العام.



نموذج آخر لعرائس الماريونت

ودُمية الخيوط .. تشبه إلى حد كبير الإنسان الآلي، وتترابط أجزاؤها مع بعضها بواسطة قطعة من الجلد الرقيق، أو خيط (الدوبارة) القوي، ولها أربعَة خيوط رئيسية، وحوالي عشرة جانبية.

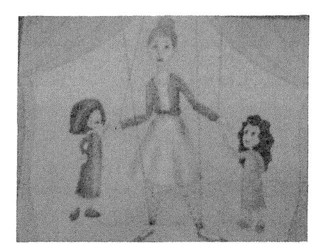
الخيط الأول: يُثبَت في مقدمة الصليب، ثم يُثبَت في الدُمية مكان الأنف.

الخيط الثاني: يُثبَت في الجناح الأيمن للصليب، ثم يُثبَت في الدُمية مكان الأذن اليمنى.

الخيط الثالث: يُثبت في الجناح الأيسر للصليب، ثم يُثبَت في الدُمية مكان الأذن اليسرى.

الخيط الرابع: يُثبت في الجزء الخلفي من الصليب، ثم يُثبت في الدمية مكان القفا.

والمناظر في مسرح الماريونت، توضع على مسطحات خشبية لها أربع عجلات وتمشي على قضيب خشبي، وهي التي تُشكِل مكان تمثيل الدُمية، ويمكن إدخالها وإخراجها من يمين ويسار المسرح .. بينما يكون مُحَركوا العرائس في الجزء الأعلى من المسرح.



عرائس الماريونت لابد أن تقدم على خشبة المسرح مغلقة

ولتحريك اليدين والقدمين، يُضاف إلى الصليب قِطعة من الخشب في مقدمته، غير ثابتة، تسمى (الترافير)، وهي التي يُثبَتُ في جانبيها خيوط اليدين أو القدمين لتحريكهم وقت اللزوم. وكذلك تستعمل فيها المفصلات في أجسامها وأطرافها وتوجد مجموعة منها في مُتحَف ميونخ.

كما يوجد عدة خيوط مُـثبَته في أماكن أخرى بالصليب لتحريك، (الصدر – أو البطن – أو المؤخرة – أو الوسط) حسب المهمة التي تقوم بِها كل دُمية .. ويُرَاعَى في هذه الخيوط، المتانة، والدقة، وإخفاءَها، حتى لا تُرَى بالعين المجردة.



تتدلى خيوط عرائس الماريونت من سقف المسرح

ويتم توزيع الإضاءة في مسرح عرائس الماريونــت مــن الجــانبين والواجهة الأمامية، وقليلاً ما تسلط إضاءة من أعلى المسرح لكي تتحاشـــى سقوط ظلال المحركين على الدمى والمناظر، وعادة تكون الإضاءة بيضاء أو ملونة حسب الموقف المسرحي. وهناك بعض الأعمال تتطلــب إضــاءة متغيرة. والبعض تتطلب إضاءة ثابتة – وبعض الأعمال تحتاج إلى إضاءة فوق البنفسجية ... إلخ.

والإضاءة من أهم عوامل نجاح العمل المسرحي العرائسي، فبقدر مــا استخدمت التقنيات الحديثة، وأجهزة المؤثرات الموحية سريعة التغيير، بقدر ما أصبح العمل المسرحي مؤثراً إلى حدٍ كبير.

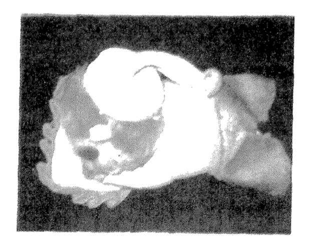
رابعًا – المسرح الأسود :

وهو مسرحٌ يعتمد على الخداع البصري، وخشبته تُحاط مــن جميــع الأركان بستائر من القطيفة السوداء. كما يرتدي الممثل أيضاً زيًــا أســود اللون من القطيفة، يغطي كل أنحاء جسده، ولا يمكن رؤيته وهــو يتحــرك على المسرح في حالة الإظلام.

ويحمل الممثل دُميته ذات الطلاء الفسفوري المنعكس، فتظهر بوضوح كامل، عندما يُسَلط عليها ضوء (ألتِرا لامب) أو الأشعة فــوق البنفــسجية، الموجهة من أعلى المسرح أو الجانبين.

وبهذه الطريقة تظهر الدُمية وحدها فقط، دون أن يظهر حاملها، وبهذه الطريقة أيضاً ، يمكن تقديم أعمال السيرك والأكروبات بواسطة العــرائس،

فتُرى الدُمى التي تسير على الحبل، أو تركب دراجــة، وتقــوم بحركــات بهلوانية ... إلخ. دون أن يُرى محركها.



ينجذب الأطفال إلى الحكايات التى تأتى على لسان الحيوانات والطيور .. فيسعدون بها

وقد لاقى هذا المسرح إقبالاً جماهيرياً، في جميع أنحاء العالم، حيــث استطاع بمكوناته البسيطة، أن يقدم حركات، عَجَزَ عن تقــديمها، المــسرح البشري، وكذلك مسرحا (القفاز والخيوط).

إن كثيراً من الأعاجيب السحرية الرائعة، هي في الواقع جزءٌ مُكلــف ماديا، ولكنه ضروريٌ في المسرح المُوجه إلى التنويــع، وإلــى التــصوير المسرحي. وإذا تم تنفيذها بشكلٍ جيد فسيُحِبُها الأطفال دَومًا. وخير وســيلةٍ للتجديد تحدث من خلال مسرحٍ العرائس، لأنه يشتمل على مؤثراتٍ صوتيةٍ وموسيقى ذات إيقاع خاص يتناسب مع حرفية الأسلوب.

* * *

الفصل الرابع
المراحل الأدبية والعلمية والفنية لمسرحة المناهج الدراسية في مصر

عرفت مصر من أشكال مسارح الأطفال – المسرح المدرسي، منذ أن شاهدهُ رفاعة الطهطاوي في باريس، وعاد يُناشِد المعلمين للإفادة منهُ في تدريب الأطفال على الإلقاء، والتمثيل، وجَعلِهِ وسيلةً تعليميةً مشوقة، تقرب المواد الدراسية من نفوسهم، حيث كان النشاط المسرحي داخل المدارس، هو الشكل الوحيد من أشكال ممارسة هذا الفن. وكانت ممارستهُ نابعةً من إيمانٍ وميول المدرسين به، حتى اعترفت به وزارة المعارف العمومية رسمياً عام ١٩٣٦م، وأنشأت له تفتيشًا تولى إدارته الفنان (زكي طليمات) الذي عُين أول مُفتش للتمثيل بالوزارة، وكانت الموافقة على إنشاء هذا المسرح، هو الاقتناع بتعليم الأبناء: فن الإلقاء – وامتلاك صيغة الكلام، وتذوق محاسن اللغة العربية، والقرآن الكريم، فضلاً عن إنضاج الشخصية، واكتساب عاداتٍ اجتماعيةٍ بناءة، مثل العمل الجماعي والتعاون والطاعة، وعلاج بعض الأمراض النفسية مثل: (الخجل، والانطواء، وشغل أوقات الفراغ لدى التلاميذ، واكتشاف المواهب الفنية وصقلها، ورعايتها، حتى يُصبَح الهدف الحقيقي، هو إيجاد جمهورٍ يُحِبُ المسرح ويُقبل عليه.

وفي نفس فترة رفاعة الطهطاوي ظهر (يعقوب صَنُوع – اليهودي المصري – الشهير بأبي نظارة) مُعَلِماً في القصور الملكية، وقد استخدم خيال الظل، وبعض الدُمى كوسيلةٍ تعليميةٍ لأبناء الملوك: فلقد أدرك بفطرته مدى اتصال الدُمية المباشر بنفسية الطفل وعقليته، وتأثيرها على مداركه بشكلٍ فعال.

والحقيقة أن الجيل الجديد من أبنائنا يعيش في عُزلة حقيقية عن المسرح، ووزارة التربية والتعليم لا تشجعه على الإقبال عليه والتعرف على كنوزه.

وتاريخياً في مصر نشطت منذ أواخر العشرينيات في القرن الماضي (التربية المسرحية)، وقد تكونت في كل مدرسةٍ ثانويةٍ فرقةٌ تمثيلية، يُشرف عليها مدرسٌ من الهواة. وقد أقرت وزارة المعارف العمومية في ١٩٤٣/٩/٢٦م أهداف المسرح المدرسي، وانحصر في الأهداف التالية:

١ – إنهاض اللغة العربية، وإذاعة محاسنها.

٢ – تعليم الطلبة حُسن الإلقاء، نظمًا، وشعراً.

٣ – زيادة المحصول الأدبي، والعلمي، والتاريخي، لدى الطلبة.

٤ – أن يكون المسرح أداة تهذيب، وإحياء المُثُل العُليا في نفوس الطلبة.

٥ – أن يكون أداة تسليةٍ بريئةٍ مُهذبة.

٦ – تنمية الذوق واستثارة باعث الجمال.

٧ – تنمية روح الجماعة، والتعاون بين الطلبة، وتمكينهم من ممارسة بعض الفنون المتصلة بالمسرح.

والحقيقة أنه قد عُقِدَت في مصر عدة مؤتمرات ومعسكرات، كان الغرض منها تخريج قادة في ميدان دراما الطفل، سواءً أكانوا مخرجين، أو معلمين، أم مؤلفين، أم مشرفين.

وفي مجال اللعب الانفرادي والاجتماعي، تقرر (لويز بيتس إيمز): أن الطفل في نهاية السنة الرابعة، تزداد لديه نسبةُ اللعب الانفرادي، كما تزداد نسبة اللعب الاجتماعي أيضاً، ويُضاف إلى ذلك ما يمكن ملاحظته من ارتقاء قُدُرات الطفل التخيلية بشكلٍ مُطرد.

أما طفل السادسة، فيميل إلى تمثيل أدوار الآخرين بشكلٍ أكثر إتقانا، وبوعي بحدود وطبيعة تلك الأدوار. وقد أصبح التخيل، واللعب، والتمثيل،

شيئاً واحداً في حياة الطفل، وهو على درجةٍ معقولةٍ من الوعي بالحدود التي لا يمكن له الوقوف عندها في ممارسته لهذا النوع من النشاط. وأبرز هذه الظواهر، هي ظاهرة (الرفيق الخيالي).

وحتى الآن في مصر نجد إدارات التربية المسرحية، والنشاط المسرحي في وزارة التربية والتعليم، والتعليم العالي، يلعبان دوراً في تنشيط وتوظيف فن المسرح في المؤسسات التعليمية، والتي تنحصر في :

١ – المسرح كوسيلةٍ تربويةٍ وتعليميةٍ تهدف إلى :

أ – تربية النواحي الجمالية والوجدانية، والثقافية، والفكرية، والشخصية والاجتماعية.

ب – المساهمة في النواحي التعليمية، بأن يتولى الطالب بنفسِهِ تجسيد الشخصيات .

٢ – الكشف عن المواهب والقُدرات الخاصة.

٣ – اعتبار العملية المسرحية شاملةً لكافة الفنون.

٤ – أن المسرح التربوي عملية تربوية تساعد على تغيير السلوك عند الطلبة.

٥ – التعوُّد على سلامة النُطق.

٦ – النمو المَعرفي.

٧ – معالجة بعض المشكلات النفسية، كالخجل، والانطواء ... إلخ.

إن الفائدةُ التي يستخلصها الأطفال من العروض المسرحية المدرسية، تعتمد أولاً على نوعية المسرح الذي سيشاهدونه .. فمن مسئولية مدَرب الأطفال على التمثيل أن ينتقي ما يناسب الأطفال من ناحية العمر، والمستوى الفكري، والفني، ومن ناحية محتوى المسرحية نفسها. كما تعتمد أيضًا على استيعابَ نوعية المعاني المُقدَمة، وما إذا كانت منقولةً بشكلٍ جيدٍ، أم لا، وأيضًا على المُدَرب أن يعرف كيف يتعامل مع الأفكار والأسئلةً التي يطرحها العرض على الأطفال.

وتهتم وزارة التربية والتعليم بمصر (أقسام التربية المسرحية – مَسرَحَة المناهج) بعملية المسرحة، حيث أنها تُركِز على المعلومات العلمية، والأدبية، والتاريخية الهامة لكل المواد التي يدرسها الطلبة والطالبات، في المدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية.

ففي الدروس المقررة على التلاميذ مادةٌ خِصبَةٌ للمسرحيات المدرسية، وفي كتب المطالعة، والعلوم، والصحة، والتاريخ، والجغرافيا، موضوعاتٍ يمكن مسرحتها – أي وضعها في قالب مسرحي يعتمد على الحوار، والحركة – وهناك بعض موادٍ تبدو وكأنها بعيدةٌ عن المجال المسرحي، كمادةِ الحِساب، أو النحو، ولكنها لا تخلو من إمكانيات المسرحة، بشئ من الوعي المسرحي والدراسة.

ونحن حين نختار قصةً، أو روايةً لمسرحتها، فعلينا أن نتبع الخطوات التالية:

١ – نقرأ القصة في ضوء فكرة تحويلها إلى مسرحية، ونتخيل مناظرها، مع الاحتفاظ بفكرةِ مؤلفها، ونُلِمُ بالخيوط الأساسية التي تربطُ أشخاصها، ثم نُعيد قراءتها لنزداد فهمًا لفكرتها، وأشخاصها. وبقدر فهمنا لها نزداد اقترابًا من الهدف وسنجدُ فارقًا كبيرًا بين القصة والمسرحية.

٢ – ينبغي مراعاة الحبكة المسرحية، التي تنقلُ المسرحية من بدايتها إلى قمتها، ثم إيجاد الحل الذي يُناسب تفكير الأطفال.

٣ – الأحداث التي تجري خارج المسرح، ينبغي أن تُنقَلَ إلى المتفرج بطريق الحوار.

وقد فكرت أكثر من دولة عربية، في مسرحة مناهجها الابتدائية، أو الإعدادية وتقديمها للتلاميذ من خلال الدُمى ومسرحها، ولكن بكل أسف ما تزال الخطوات متعثرة لأن هناك بعض التربويين من ذوي الأفكار التقليدية،

ينظرون إلى الدُمية على أنها (صنمًا – أو وثنًا) يعود بنا إلى أيام الجاهلية – قبل الإسلام.

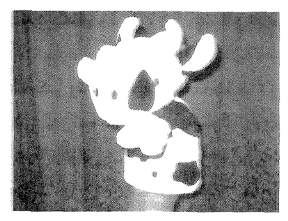
ويرى المختصون في المسرح المدرسي في مصر، وكذلك كتاب ومؤلفي مسرح الأطفال، أن النظرة التربوية ترى في اللعب نوعًا من الفنون، كما أن اللعب عند بعض المُربين، يعتبر نوعًا من النشاط الحسي والحركي، ونوعًا من التنفيس عن طاقة الطفل الزائدة، ولأن اللعب يعكس ثقافة الشعوب وعاداتها، كما يشعر الطفل بالسعادة والاستمتاع عندما يقوم باللعب، فإن نتائج بعض الدراسات تؤكد أن سلوك الأطفال الذين مارسوا ألعاب الدراما الاجتماعية، يكونون أقل عُدوانية من سلوك الأطفال الذين لم يُمارسوا التعبير الدرامي.

ولتنمية الحس الفني لدى أبنائنا الطلاب والطالبات، تبين لي أنه لابُد من تدريب أفواج من المدرسين والمدرسات في المدارس (نظرياً وعملياً) على طرق صناعة العرائس وتحريكها، وإعداد مسرحيات العرائس، واستخدامها كوسيلة تربوية تعليمية. وكما أنه لابد أن تقوم النهضة الجديدة في دنيا الأطفال بصفة خاصة على أسسٍ من الدراسة الواعية، والتجريب العلمي، والتخطيط الشامل.

ولا يجب أن يُمَثِل التلاميذ في المسرح المدرسي فقط في قاعات الدرس، بل يجب أن يُقيموا عُروضاً متكاملة، بالتعاون فيما بينهم، مع قيامهم بتصنيع المستلزمات الفنية المسرحية بأيديهم، مثل، الديكور والمناظر، والإكسسوار، والملابس. كما يجب أن يسود العمل صفة الحب. وأن يكون هناك الكثير من الابتسامات من الكبار والصغار، فالابتسامة الصادقة، لها الأثر العميق في نفسية الطفل.

ويمكن للطفل أن يتعلم (الأخلاق الحميدة، والجغرافيا، وعلم النفس الإنساني) دون إعطائه درسًا مباشرًا. ويمكننا أن نطرح موضوعات مختلفة

في المسرحيات مثل : (قواعد الأمان – الرياضيات – علم السياسة – واستعمال اللغة والمفردات – آداب التعامل الاجتماعي – التاريخ – الألعاب الرياضية) .. وغيرها، وبهذا يمكن للطفل أن يستوعب الموضوع المطروح من خلال المسرحية، وبالإضافة إلى ذلك فهو يتعلم تقاليد المسرح ومكوناته.



بفعل الارتباط النفسى بين الطفل والعروسة أمكن استخدام العروسة فى العلاج النفسى للطفل

إن فن العرائس بما يحمله من مضامين، يلعب دوراً ملموساً في العملية التربوية، وتنشئة الأطفال بإكسابهم عاداتٍ واتجاهاتٍ لازمة لحياتهم، وتقديمه سائر فروع العلم والمعرفة. وبفعل الارتباط النفسي بين الطفل والعروسة، أمكن استخدام العروسة في العلاج النفسي، حيث يُعتمدُ عليها كثيراً في تفهم نواحي الكبت في شخصية الطفل، وتحديد وسائل العلاج. ولا غرابة عندما نرى أنماطاً مختلفةً من العرائس في العيادات النفسية، وعيادات الأطفال.

وحقيقة المضمون الدرامي في مسرح العرائس، يؤهله لنقل جميع ألوان الدراما وفنونها، لأن درجة تركيز هذا الفن، تصل إلى حد الرمز، مما يجعله أداة فعالةً للتعليم والتثقيف، ونشر الوعي والأفكار المستحدثة.

إضافة إلى أن طبيعة الصراع لا تعتمد على الحوار، الذي يُعَدُ جوهر المسرح البشري، إنما هو صراع يحدده الإيقاع فيسرع أحياناً ويبطئ أحيانًا، فيتحقق بذلك أعلى درجات التعبير، وهنا تكمن عبقرية الفن العرائسي، الذي يعتمد صراعه على التبسيط والتكثيف والتجديد.

كما يجب علينا ألا ننسى أنه عند إخراج النص المسرحي التعليمي، يجب مراعاة:

١ – حجم مساحة التمثيل المتاحة عند كتابة النص وإخراجه.

٢ – هل ستكون مشاركة الأطفال من خلال مقاعد المتلقين، والمناقشة معهم، أم سيكون هناك فراغ مكاني بين ساحة التمثيل، وأماكن جلوس المتفرجين.

٣ – مراعاة الزمن المحدد للعرض داخل الفصل (في عملية مسرحة المناهج).

٤ – يجب التعاون مع مدرس المنهج للاستفادة منه في عملية المسرحة.

٥ – المناقشة مع التلاميذ حول مدى فهمهم لما يقدمون، والصعوبة واليُسر.

٦ – مراعاة ميزانية العمل.

* * *

تطبيقات وأراء

استبيان عن المسرح المصرى – خاصة مسرح الطفل

وقد أجاب عن هذا الاستبيان مئة من الفنانين المصريين والكتاب والنقاد، بما فيهم مخرجين وممثلين ومصممين ومنفذين لعروض المسرح المصري (قطاع الحكومة – والقطاع الخاص)، وكذلك أغلب العاملين في مسرح الطفل المصري بأنواعه ، وبعض الجمهور (عشوائيا).

وكانت الأسئلة كالآتي :

برجاء التفضل بالتأشير بعلامة (√) أو (X) صح أو خطأ على الأسئلة الآتية:

س ١ : المسرح المصري من البداية حتى الآن كان له صفة مميزة بمصر عن دول العالم. (√) (X)

س٢ : بداية المسرح المصري كانت أخذا وتأثرا بالمسرح الأوروبي، وما زال. (√) (X)

س ٣ : لا أمل في مسرح عربي أو (مصري خالص) رغم محاولات توفيق الحكيم ويوسف إدريس وما بعدهما . (√) (X)

س ٤ : أزمة المسرح المصري في عدم وجود الكاتب والمؤلف المتمكن من حرفية الكتابة والإخراج والتقنيات . (√) (X)

س ٥ : فترة الستينيات في مصر كانت أزهى وأعظم نهضة مسرحية، وأعتقد أنها لن تتكرر . (√) (X)

س ٦ : المسرح المصري يدور حالياً في فلك واحد بسبب عدم ابتعاث مخرجين للخارج وتقوقع الأكاديميين. (√) (X)

س ٧ : القيادات التي تولت أمور المسرح في مصر بعد الستينيات كانت قاصرة في شئون الإدارة والفنون . (√) (X)

س ٨ : إنقاذ المسرح المصري لن يتأتى إلا ببناء مسارح حكومية متطورة يخطط وينفذ لها الفنانون والإداريون كفرق مستقلة عن أي إدارة (نظام أسهم بواقع الربح أو الخسارة) يشبه قطاع خاص، مع دفع الضريبة للحكومة. (√) (X)

س ٩ : الأوفق تخلي الدولة عن الوصاية على المسرح ، وإعانة الفرق الناجحة، مع بيع المسارح للفنانين والإداريين الحاليين (بنظام الخصخصة). (√) (X)

س ١٠ : تخبط المسرح المصري حاليا سببه بعض الإدارات الفاشلة غير الواعية بهدف المسرح وكيفية التخطيط والتنفيذ له ، كما أن كثرة تغيير المسؤلين السابقين وتغيير الخطط القديمة بجديدة ، دون إعطاء فرص لاستكمال التخطيط السابق سبب رئيسي من هذه الأسباب. (√) (X)

س ١١ : هروب الفنانين والفنيين إلى التليفزيون (حكومي أو خاص) سبب أساسي في فشل أي تخطيط أو تنفيذ عمل مسرحي ، وذلك بسبب تدني مرتبات وحوافز وعقود المسرح الحكومي ، وارتفاع عقود وأجور المتعاونين مع التليفزيون من الخارج.

(√) (X)

س ١٢ : الوساطة وعدم وجود الأمانة الفنية والإدارية فى الفترات السابقة هي الأسباب الحقيقية في عدم نجاح عروض مسارح البيت الفني

للمسرح ، وبالتالي ابتعد عنها الجمهور واتجه لمسارح القطـــاع الخاص. (√) (X)

س ١٣ : مسارح القطاع الخاص في مصر تنجح عروضها بسبب ارتفـــاع التكلفة المالية والمستوى الفني، والقـــدرة علـــى الترفيـــه عـــن الجماهير القادرة ماديًا على دفع أجرٍ عالٍ للتـــذكرة .. وبـــسبب الخروج عن النص على جميع المـــستويات (لفظًـــا، وحركـــة، وملابس ... إلخ). (√) (X)

س ١٤ : المهرجانات التجريبية المسرحية المصرية التي تُعقد كل عام لكل دول العالم لم تأت بجديد ترضى عنه الجماهير، والتجارب هزيلة ومكررة ، والكلام هو الكلام كل عام، وهي عبارة عن دعايـــة فقط لمصر.

(√) (X)

س ١٥ : الثقافة الجماهيرية ثبت فشلها مسرحيًا في مصر، فلا يوجد عرض على مستوى المحافظات أو قصور الثقافة أو النوادي أخرج ممثلاً أو مُخرجا متميزاً ذو بصمة فنية .. والأموال المرصودة لها أموال ضائعة على مصر والدولة. (√) (X)

س ١٦ : إذا أردنا كُتابًا ومؤلفين وممثلين ومخرجين ومُبدعين للمسرح في مصر فلابد من الاهتمام بالمسرح فـــي التعلـــيم بالمـــدارس مـــن الروضة حتى الثانوي، وجعله مادة أساسية بدرجات تـــؤثر فـــي المجموع، وتُرصد له الأموال الطائلـــة ... هنـــا ســـنجد نهـــضة مسرحية بمصر بعد ١٠ أو ١٥ سنة. (√) (X)

س ١٧: مسرح الطفل في مصر محدود سواءً على مستوى المسارح التابعة للبيت الفني للمسرح (مسرح الطفل – العرائس بنوعيه – مـــسارح

قصور الثقافة .. الخ) وإنتاجها متكرر ولا يوجد مؤلفين لهذا المسرح يفهمون لغة وخيال وإمكانيات الطفل المصري.

(X)   (√)

س ١٨ : مسرح الطفل المصري إذا أردنا نجاحًا له، فليكن أغلب إدارته وتخطيطه وأفكاره نابعةً من الأطفال أنفسهم، ويكونوا هم الغالبية، ولابد من سماع وجهة نظرهم وتنفيذ أفكارهم الحديثة.

(X)   (√)

س ١٩ : عدم استغلال التقنيات الحديثة للمسرح والخدع المسرحية والمصممين الفنانين الكبار في تجسيد مسرح الطفل، وعدم استغلال جميع أنواع الأقنعة بأنواعها، هو الذي يجعل الأطفال وأولياء الأمور يعزفون عن دخول وتشجيع هذه المسارح.

(X)   (√)

س ٢٠ : لابد من عمل زيارات ثقافية فنية مسرحية لأطفال مصر لمسارح الدول الأخرى العربية والأجنبية، والاشتراك معهم في أعمال مسرحية ذات إطار مادي وفني لاكتساب الخبرة، والتشجيع الفني، والثقة بالذات.   (X)   (√)

س ٢١ : لابد من إنشاء مسرح قومي للطفل المصري يتم التخطيط والتنفيذ له على أعلى مستوً ، وله مجلس إدارة من كبار الدكاترة، والمتخصصين الدارسين والمحبين لهذا المسرح.

(X)   (√)

س ٢٢ : معظم ما يُعرض للأطفال في مسرحهم المصري بعيد عن واقعهم وأفكارهم ومستقبلهم، وفيه استخفاف بعقليتهم، والسبب أن من يكتبون للطفل في عصر التكنولوجيا الآن، هم الذين بدؤوا يكتبون له منذ ثلاثين أو عشرين عاماً دون تطوير.   (X)   (√)

س ٢٣ : حتى يتم تأهيل جيل جديد من المؤلفين والممثلين والمخرجين والمعدين لمسرح الطفل المصرى، أرى ضرورة إنشاء شعبة خاصة بمسرح الطفل في المعهد العالي للفنون المسرحية ، وكذلك المعهد العالي للباليه بأكاديمية الفنون بالهرم. (√) (X)

س ٢٤ : للارتقاء بذوق وخيال وعقلية الطفل المصري أرى ضرورة تقديم أعمال مسرحية يتم بها مزج الباليه بالحوار والأداء التمثيلي، والأقنعة، لتقديم الأعمال الخيالية والرومانسية، والتي تدعو للمحبة والسلام والتسامح. (√) (X)

س ٢٥ : حتى تحدث نهضة فعلية فنية مسرحية لمسرح الطفل في مصر، أرى ضرورة تعيين خريجي المعاهد المسرحية للعمل بمسرح الطفل بالمحافظات ، ورصد ميزانيات كبيرة لأعمالهم المسرحية حتى تظهر بصورة تربوية وعلمية وفنية مُشرفة.

(√) (X)

س ٢٦ : هل تعتقد أن المسرح المصري على مدى تاريخه قد ساهم في الإرشاد إلى حل المشاكل الاجتماعية والسياسية والنفسية والتربوية للشعب المصري ؟ (√) (X)

س ٢٧ : هل ترى أن مسرح الطفل في مصر ساهم في حل مشاكل الأطفال وعالج مشاكل تربوية ونفسية وعيوب كلامية ؟

(√) (X)

س ٢٨ : أذكر نقاطاً ترى فيها إصلاحاً لمسار المسرح المصري ؟

١ –

٢ –

٣ –

٤ –

٥ –

س ٢٩ : أذكر نقاطاً ترى فيها إصلاحاً وتطويراً لمسرح الطفل في مصر ؟

١ –

٢ –

٣ –

٤ –

٥ –

س ٣٠ : هل ترى أن برامج ومسرحيات الأطفال في التليفزيون المصري ناجحةً وتفيد الأطفال ؟ (√) (X)

ومن خلال فرز وتصنيف وإحصاء آراء من أجابوا على أسئلة الاستبيان السابق اتضح أن النتيجة كانت كالآتي :

السؤال	أشاروا إلى علامة (√)	أشاروا إلى (X)
س١	(٣)	(٩٧)
س٢	(٥)	(٩٥)
س٣	(٨٨)	(١٢)
س٤	(١٠٠)	(–)
س٥	(٩١)	(٩)
س٦	(١٠٠)	(–)
س٧	(٩٧)	(٣)
س٨	(٨٧)	(١٣)
س٩	(٤٢)	(٥٨)

س١٠ " (٩٤) " " " " " (٦) " " "
س١١ " (١٠٠) " " " " " (-) " " "
س١٢ " (٩٢) " " " " " (٨) " " "
س١٣ " (١٠٠) " " " " " (-) " " "
س١٤ " (١٠٠) " " " " " (-) " " "
س١٥ " (٩٩) " " " " " (١) " " "
س١٦ " (١٠٠) " " " " " (-) " " "
س١٧ " (٩٨) " " " " " (٢) " " "
س١٨ " (١٠٠) " " " " " (-) " " "
س١٩ " (١٠٠) " " " " " (-) " " "
س٢٠ " (١٠٠) " " " " " (-) " " "
س٢١ " (٩٠) " " " " " (١٠) " " "
س٢٢ " (٩٥) " " " " " (٥) " " "
س٢٣ " (١٠٠) " " " " " (-) " " "
س٢٤ " (١٠٠) " " " " " (-) " " "
س٢٥ " (١٠٠) " " " " " (-) " " "
س٢٦ " (١١) " " " " " (٨٩) " " "
س٢٧ " (٧) " " " " " (٩٣) " " "

س٢٨ " جاءت الإجابات على هذا السؤال متضمنةً النقاط الآتية :

١ - الإكثار من تنظيم مسابقات في التأليف والكتابة المسرحية - خاصة للأطفال - مع رصد مبالغ مجزية للفائزين (٨٢ صوت).

٢- تبني الدولة لإنشاء مراكز تدريب واستوديوهات خاصة تزيد من قدرة وإمكانيات الممثلين في الصوت والمعايشة وميكانيزم الحركة والتعبير، والتمثيل الإيمائي والصامت (٩٠ صوت).

٣- بناء مسارح على أحدث الطرق العالمية والإمكانيات التقنية والتكنولوجية التي توظف الآلات والأجهزة الصوتية والسمعية والخدع المسرحية والجرافيك والسينوجرافيا، مع تدريب الفنيين على هذه الأجهزة (٩٦ صوت).

٤- عدم التغالي في سعر تذكرة الدخول للمسارح خاصة المسارح والجهات المسرحية التابعة للدولة والتي هدفها الثقافة والتسلية والترويح ونشر الفكر البناء .. مع تحديد سعر التذكرة في مسارح القطاع الخاص، ومراقبة الخروج على النص والابتذال وجرح الشعور (٩٨ صوت).

٥- الاهتمام بالمسرح المدرسي ومسرح الطفل والعرائس والمسرح الجامعي، مع التخطيط العلمي والفني والتثقيفي له ، ورصد الميزانيات الكبيرة لهذه المسارح (١٠٠ صوت).

٦- إعطاء الفرصة للشباب في جميع المجالات المسرحية (التأليفية، والتمثيلية والإخراجية، والإدارية، والتخطيطية) لرفد المسرح المصري بدماء جديدة ومتطورة (٩١ صوت).

٧- توفير المبالغ الطائلة التي تصرف على المهرجانات المسرحية التجريبية في مصر، والتي لم يستفد منها المسرح المصري حتى الآن، وصرف هذه المبالغ على تجديد وتطوير مسارح الدولة، وزيادة القدرة الإبداعية للعاملين بها (٩١ صوت).

س ٢٩ : جاءت الإجابات على هذا السؤال متضمنة النقاط الآتية :

١ – عدم السماح لنصوص مسرح الطفل والعرائس المصري الضعيفة والمسطحة والبعيدة عن خيال وتفكير وعقلية الطفل المصري بتجسيدها للأطفال (بشرياً أو عرائسيًا) وذلك من خلال لجان متخصصة على مستو عالٍ وبدون مجاملة (١٠٠ صوت) .

٢ – تشجيع العاملين بمسارح الطفل والعرائس الخاضعة للدولة على التأليف والكتابة للأطفال، فهم الأدرى بأهداف هذه المسارح تعليميًا، وتربوياً ونفسيًا ، واجتماعياً (٩٥ صوت).

٣ – تنظيم فرق جوالة تعرض للأطفال في كل محافظات مصر في الميادين والشوارع، والساحات الشعبية نهاراً، وإتاحة الفرصة لمشاركة الأطفال في هذه العروض.

***

آراء علماء ونقاد
متخصصين لتطوير الدراما في مصر والعالم

* " يقول الفنان المصري الكبير "حمدي غيث" أستاذ الإخراج بأكاديمية الفنون بمصر ونقيب الممثلين سابقًا وعضو مجلس الشعب: "ما أطلبه هو أن يكون المسرح موجوداً للتعبير عن إيماننا بدور المسرح كحركة دائمة ومؤثرة في حياة الناس .. لابد أن نبحث عن أبسط الأشكال وأعمقها في نفس الوقت ... لابد من صياغة الملاحم الكبرى والحكايات الشعبية في شكل صندوق الدنيا للأطفال في كل بيت للثقافة، بل وفي كل قرية .. كما يجب إحياء صيغة شاعر الربابة والحكواتي في الواقع، وفي المسرح أيضا". ثم يتابع القول عندما أصبح وكيلا لوزارة الثقافة بمصر ومسئولا عن الثقافة الجماهيرية: "مسرح الثقافة الجماهيرية أو المسرح الإقليمي يجب أن يعمل على تنمية روح الابتكار لدى الأطفال والهواة في كل مجالات التعبير المسرحي إبتداءاً من الكلمة، وانتهاء بالخامات والديكور".
* يقول الأستاذ الدكتور "مصري حنوره" – عميد كلية الآداب بمحافظة المنيا بمصر: "عندما يكتب الكاتب، يضع الجمهور في اعتباره. وكذلك الممثل حينما يؤدي دوره، ودرجة إجادة الممثل تعتمد على مدى استجابة الجمهور له".

ويؤكد ذلك الممثل المصري "حمدي غيث" في دراسة عن التكامل المسرحي فيقول "إن الممثل إذا لم يجد صدى متمثلاً في تصفيق الجماهير وإعجابها وتعاطفها معه يعجز عن التعبير عن شخوصه الفنية تعبيراً مسرحياً صحيحاً. من هنا نتبين أهمية الجمهور كعنصر أساسي من عناصر

المسرح فوجوده يكمل الإبداع الفني، ويزود الممثل بالحرارة والتطور تبعاً لمشاركته الوجدانية – خاصة إذا كان هذا الجمهور من الأطفال.

* قالت " ناتاليا ساتز " مخرجة مسرح موسكو للأطفال ، وهو من أشهر مسارح المحترفين في العالم :

" إن عملك كممثل في مسرح الأطفال، لون جديد من التخصص له تبعاته. ولابد من إعطاء الأطفال الصغار فناً عظيماً. ومن ليسوا أساتذة في فن التمثيل، لا يستطيعون العمل في مسرح الأطفال".

والحقيقة أن رأي " ناتاليا " يعتبر رأيا سديداً لتطوير وتحديث دراما الطفل في مصر والعالم.

* ويقول "جان نورمان بنديتي" رئيس اللجنة الدائمة للتعليم المسرحي لمعهد المسرح الدولي " آيتي باستوكهولم :

" إن مشكلة تدريب مدرس مسرح الطفل لا يمكن إبعادها عن مضمون نظام وأهداف مدرس المسرح العام".

ومن هذا ويمكننا أن نقول إن لدينا في مصر أساتذة متخصصين في الصوت والحركة، ولكن تجربتهم ضئيلة في الإنجاز، ولا يستطيعون تكييف كفاءاتهم في تدريب الممثلين فيجدون عملية تدريب الطلبة الصغار أمراً صعبا.

لذا يجب أن نراعي عملية التقسيم بين تدريب الممثلين الفنانين ، وتدريب المدرسين.

ولا يجب التركيز أثناء تدريب مدرسي مسرح الطفل على المعرفة النظرية دون العملية التطبيقية، التي هي صلب عملية اكتسابهم الخبرة الفنية.

* يقول الفنان الكويتي " فؤاد الشطي " :

" إن الارتقاء بالحس الروحي وتجذير القيم السماوية والقيم الإنسانية، وتكريس المفاهيم التربوية السليمة للناشـئة، ومحاولـة تقـويم وتهـذيب سلوكيات الطفل، وخاصة الطفل الذي ينمو ضميره عن طريق ما يتلقـاه من إرشادات هي التي تشكل ذات الطفل، وتجعله ينشأ النشأة السليمة".

* ويقول د. عثمان عبد المعطي عثمان، رئيس قسم الفنون المسرحية :

"من الوسائل الحديثة في تدريب الأطفال لتوسيع مـداركهم الفنيـة والمسرحية، إعطائهم المعلومة باستخدام أحدث الـلآلات التكنولوجيـة الفنية مثل (الفيديو وأجهزة التسجيل .. إلخ) ، وبالتالي لابد من تزويـد المدارس بها.

أما النتائج الفنية، والتطبيقات العملية التي تدرب عليها الأطفال، فلابد من عرضها على الجمهور، من خلال عروض مسرحية، لقياس مدى توافق الأطفال المشاهـدين لهذه العروض، ولمعرفة الإيجابيات والـسلبيات لكـل عرض جماهيري طِفلي".

وفي استطلاع لآراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية طرحت المؤلفة تساؤلاً عن: مـا هـو الحد الأدنى الذي يستطيع فيه الطفل المصري أن يتفاعـل مـع مـسرحية بشرية؟

فكانت الإجابة: أن بداية تفاعل الطفل مع مسرحية بشرية، تـتم بعـد عمر ست سنوات ومواصفات المسرحية لطفل أقل من ست سنوات هي :

١ – أن تعتمد أساساً على الحركة أكثر منها على الكلام.

٢ – أن تكون مشوقة.

٣ – أن تجري في عالم الحيوان والطيور.

٤ – أن تستخدم العرائس.

٥ – أن تستخدم الرسوم المتحركة والكارتون.

٦ – أن تكون مبسطة واضحة تعتمد على محسوسات.

٧ – أن يكون فيها نوع من الإبهار بالألوان، والإضاءة، والأشكال.

* ويقول المخرج المسرحي الإنجليزي " إدوارد جوردون كريج " :

" إن إيماني بنهضة المسرح (بما في ذلك مسرح الأطفال) يستند إلى إيماني بنهضة المخرج، فعندما يدرك كيف يعالج معالجة صحيحة الممثلين، والمشاهد، والملابس والإضاءة والرقص. يمكنه السيطرة على حرفة التفسير والتوصل إلى الهيمنة على الفعل، والخط، واللون، والإيقاع والكلمات".

والمؤلفة ترى أن رأي هذا المخرج المسرحي العالمي الكبير يُعد كأساس لتطوير إمكانيات وقدرات المخرج في مسرح الطفل في مصر والعالم.

يقول د." أحمد مصطفى زكي" – وكيل وزارة الثقافة المصرية سابقاً، ورئيس المركز المصري العالمي للمسرح حالياً :

عندما توليت قيادة البيت الفني للمسرح بجانب الإشراف على مسرح الأطفال، فقد حاولت تطوير هذا المسرح، ولكن كانت هناك عقبات مالية، وإدارية، وبشرية، أعاقت طموحاتي في التطوير والتحديث. وبعد ذلك توالى على إدارة هذا المسرح أكثر من مسئول، فانقلبت نجاحاته إلى خيبة أمل كاملة وتراكمت سلبياته بسبب :

١ – عدم قدرة المسئولين عن مسرح الطفل والعرائس على تنفيذ ما تم تخطيطه لهذين المسرحين.

٢ – فشل المسئولين عن مسرح الطفل والعرائس في تدريب وتكوين كوادر جديدة أو لاعبين للعرائس لفترة طويلة ، تجمد فيها المسرح في إنتاجه.

٣ – الأجور الخاصة لمؤلفي وكتاب مسرح الطفل والعرائس، كانت أجوراً ضعيفة حيث كان المسئولون يعتبرون الكتابة للطفل من الدرجة الثانية.

٤ – مسرح العرائس بمقره الحالي، بميدان العتبة بالقاهرة، لا يليق بأطفال مصر في القرن الحادي والعشرين، ولابد من إعداد تخطيط نموذجي جديد لسرحي الأطفال والعرائس بالقاهرة في موقع يتوفر فيه الأمن والأمان، والإمكانيات الفنية والتقنية العالمية الحديثة، التي تليق بصغار اليوم.

٥ – دعم مسرح الطفل ومسرح العرائس في مصر بكل الإمكانيات الأدبية والمادية ، وإنشاء ورش تدريب للاعبي العرائس بأنواعها.

٦ – إلحاق مسرحي الأطفال والعرائس بوزارة الشباب بدلاً من وزارة الثقافة ، حتى ينال كل متطلباته العلمية والفنية ".

***

تقييم لمسرح الطفل فى مصر والعالم

من خلال السلبيات والايجابيات

أولا- السلبيات:

* من أثر عدم الاهتمام بالطفل والشاب المصري لفترات سابقة تربو على خمس عشرة سنة، وتركه للتيارات الثقافية والأدبية والفنية التي لا تناسبه، فقد تغير أسلوب الأطفال والشباب، وذلك من سن الثامنة عشرة، وقد تحول من النمط الثقافي المحلي، إلى نموذج التنميط الغربي - وخاصةً الأمريكي، فبرزت قيم وأساليب مختلفة تماما عن قيم المجتمع العربي الإسلامي، في الملبس، والمأكل والسلوك الاجتماعي، مما يعني التغرب والإنسلاخ عن قيم المجتمع، وتحويل العالم إلى قريةٍ صغيرة يسهل السيطرة عليها، كما تحول الإنسان إلى عالم آخر مغاير لعوالم أهله وشعبه، وأمته.

* شاهدت المؤلفة على سبيل المثال - فرقة مسرح العرائس والتي يُفترض أنها تقدم عروضها لصغار الأطفال فوقعت في حيرة .. فقاعة المسرح تستقبل الأطفال وأسرهم - وأسراً تضم أطفالاً أكبر ممن يُفترض أن تخاطبهم العرائس وكذلك الوالدين، فكيف يمكن مخاطبة كل هذا الجمهور المختلف في المقاييس العقلية، والأعمال، والخبرات الحياتية، والتخيلات... إلخ ؟ !!

ومع ذلك كان العرض يلقى قبولاً واستحساناً من الجميع !!.

وفي رأي المؤلفة أن هذا يؤكد التخبط الذي يسير عليه مسرح الطفل في مصر، كما يؤكد الهوة الكبيرة بين ما يتم كتابته على الورق، وبين قوانين ولوائح وأهداف (نظرية)، وبين التطبيق العملي والتنفيذي في كل ما يخص الطفل مسرحياً.

كما أن معظم أعمال الأطفال المسرحية التي تُعرض في المناسبات والأعياد ما هي إلا أعمال ساذجة، ذات مستوى هزيل، والهدف منها سلب أموال الأُسر، في المناسبات والأعياد. ولا شك أن المسئولية هنا تقع على الجهات المختصة بإجازة هذه العروض. فهل من وقفة حازمةٍ لوقف هذه العروض التجارية الرخيصة ؟ !!

* هناك مشكلة وقع فيها مسرح الطفل المصري منذ زمن طويل، وهي مشكلة (الأداء العلني) وحق الأداء العلني، من الاعتبارات التي ينبغي مراعاتها عند اختيار إحدى المسرحيات – ذلك أن أغلب المسرحيات الجيدة التي يؤلفها كتاب محدثون، لا يمكن استخدامها إلا بعد وفاء حق الأداء العلني، وهو حق مشروع ينبغي على كل مؤسسة وفاءه، وهو عبارة عن الربح الذي يحصل عليه الكاتب المسرحي من مؤلفاته، فهو لا يكتب دون أن ينتظر أجرًا لقاء ما أنفقهُ من وقت وجهد.
* أصبحت شركات الإنتاج المسرحي، والسينمائي، والتليفزيوني، التابعة للدولة وللقطاع الخاص في مصر تقوم بتحضير الممثل الكبير وجعله نجماً لجذب انتباه الطفل من خلال الإضحاك الهابط، في حين أن من أبرز أهداف مسرح الطفل التسلية المدروسة البعيدة عن المنزلقات والانحرافات والإسفاف وخدش الحياء والتي تحدث عن فهمٍ خاطئ لهذا المسرح.. وهذا ما أفقد المسرح هويته الحقيقية.
* نظام المسابقات المسرحية في مدارس وزارة التربية والتعليم نظام غير مُجدٍ أو منتج. فالمسرح يجب أن يستمر عمله ونشاطه طوال العام،

وليس من أجل مسابقة تتم في نهاية كل عام دراسـي. فـنحن نجـد أن المدارس التي تشارك في هذه المسابقة هي المدارس المتميـزة (وهـي محدودة) في كل مديرية تعليمية.. فتحولت المـسابقة إلـى نـوعٍ مـن الاستعراض والمظهرية.

ثانيا- الإيجابيات:

* منذ حوالي خمس سنوات بدأت الحكومة المصرية تولي جهوداً مكثفـة لمسرح الطفل، ومحاولة النهوض به على جميع المـستويات .. ومـن الأجهزة الرسمية التي تعمل في مجال ثقافة الطفل في مصر: المركـز القومي لثقافة الطفل - لجنة ثقافة الطفل بـالمجلس الأعلـى للثقافـة - والمركز المتخصص لثقافة الطفل بالهيئة العامة لقصور الثقافـة التـي ترعى مهرجان القراءة للجميع (تحت رعاية السيدة الفاضـلة سـوزان مبارك حرم رئيس الجمهورية) - ووحدة الأفلام الروائية القـصيرة - وأفلام العرائس للأطفال - ووحدة أفلام الرسـوم المتحركـة بـالمركز القومي للمسرح - وغيرها من الأندية والمكتبات.
* اهتمت الهيئة العامة للكتاب التابعة للدولة (وزارة الثقافة) بنشر عدد من المسرحيات والقصص الروائية، والتعليمية، والتراثية، والدينية لأطفـال مصر، كما تُقيم هذه الهيئة معارض دولية لكتب الأطفال عالمياً وعربياً ومصرياً، في شهر نوفمبر من كل عام (تحت رعاية الـسيدة الأولـى سوزان مبارك)... والأمل يحدو الجميع أن تستطيع هذه الجهات التكاتف معاً في سبيل تأكيد وظهور نهضة مسرحية لصالح الطفل المصري.
* لقد تجسد الاهتمام بثقافة الطفل في إصداره قانون الطفل المصري الذي صدر في مارس ١٩٩٦م، وتضمن الفصل السادس: المادة (٨٧) التـي تنص على أن تكفل الدولة إشباع حاجات الطفـل الثقافيـة فـي شـتى مجالاتها من أدب وفنون ومعرفة، وربطها بقيم المجتمـع فـي إطـار التراث الإنساني العالمي والتقدم العلمي.

وفيما يتعلق بثقافة الطفل، تركزت الأهداف في الآتي :

١ – تنمية القدرة على الإبداع والابتكار وتقديم الناحية الجمالية والوجدانية في السلوك، والشعور، والتذوق الفني.

٢ – تنمية الشعور بالانتماء إلى المجتمع والوطن.

٣ – تنمية القدرة على العمل والتعاون كفريق.

٤ – الاهتمام بالتنشئة العقلانية للطفل، وغرس التفكير العلمي.

٥ – منح نصيب كافٍ من الاهتمام لطفل الريف.

٦ – تغيير مفاهيم المجتمع السلبية عن المرأة والطفل (وهذا ما توليه السيدة الأولى سوزان مبارك) الرعاية والتشجيع والتطوير المتواصل حتى تتبوأ المرأة المصرية والطفل المصري مكانتهما المرموقة بين نساء وأطفال العالم.

وبرغم صدور هذا القانون الهام منذ عام ١٩٩٦ م، إلا أن حصيلة ما تحقق من أهدافه مازال في حاجة إلى جهد أكبر، ذلك أنه لم يحدث التطور المنشود إلا قليلا لذا يجب أن نعامل أطفالنا كلهم دون تمييز، على اعتبار أنهم جميعاً لديهم شرارة النبوغ. فالآباء يستطيعون أن يلهبوا هذه الشرارة من النبوغ، أو يضعفوها، أو يخمدوها.

والواجب علينا تنمية هذه الميزة الرئيسية في أطفالنا، حتى يصبح لدينا جيل كامل من المبدعين والعباقرة.

كما أنه لا يوجد شك في وجود علاقة ما بين ازدياد جرائم العنف، وازدياد البرامج المليئة بالسلوك الإجرامي، والأعمال العنيفة (في السينما – والراديو – والتليفزيون – والصحف – والمجلات – والكتب) وطبعاً يتأثر الأطفال بها.

أما بالنسبة للمسرح المدرسي المصري، فلا يجب أن نقلل من شأن مسرحة المناهج فيه باعتبارها من أشكال التحاور، وتتضمن حواراً بين شخصيات. ويقوم التلاميذ بحفظ الحوار وتأديته، بنفس الطريقة التي يحفظ بها الدروس، ويكون مصدر المعلومات، هو خزنها في الذاكرة، بجانب باقي المعلومات والمواد الدراسية.

وفي النهاية يجب أن نتساءل دائما عن كيفية تقريب الأطفال من الله سبحانه وتعالى ؟

هل نسلك بهم طريق الترهيب ؟ !! أم طريق الترغيب ؟!!

وهل نربطهم بالدين عن طريق القهر والخوف ؟، أم عن طريق الحب والأمان والخشوع والإقناع ؟!!

إن طريق الحب في تصوري هو أقصر الطرق لتقريبهم إلى الله عز وجل.. ذلك أن الطفل في سنواته الأولى، يكون غير قادر على تصور وجود بشر، يستحقون بأعمالهم دخول النار. ومن هنا فإن ربط الطفل بالحب، حتمية منطقية، تفرضها حداثة السن والبراءة.

النتائج:

* ضعف الكوادر المتخصصة في التأليف والإخراج والسينوغرافيا وغيرها، وعدم وجود مسرح متنقل يجوب المدارس، ويعرض بأسلوب (الريبورتوار)، سبب أساسي في تأخر مسرح الطفل في مصر.
* ندرة البحوث والدراسات والكتب التي توجه العاملين في ميدان مسرح الطفل والعرائس بمصر – سبب ثانٍ في تجمده، وعدم تطويره.
* نحن بحاجة في عصرنا الحديث إلى العناية بفنون الطفل المصري – خاصةً مسرح الطفل والعرائس، والبحث عن صيغة تأصيلية لهما تتلاءم مع طموحاتنا ورؤانا الثقافية بوجه خاص، والعربية بوجه عام، والمصرية.

* كثيرا ما يأتي الطفل سيئ التكيف بألعاب إيهامية أكثر من الطفل المتكيف.
* مسرح الطفل هو أحد الوسائط الفعالة في تنمية الأطفال عقليا، وعاطفياً ولُغويًا، وثقافيًا، فهو أحد أدوات تشكيل ثقافة الطفل.
* مسرح الطفل ينقل للأطفال بلغة محببة (نثراً أو شعراً)، وبتمثيل بارع وإلقاء ممتع، الأفكار والمفاهيم والقيم، ضمن أطرٍ فنية حافلة بالموسيقى والغناء والرقص.
* نؤكد أن أدب الأطفال أدب قيمي، كالرسم، والموسيقى، والغناء، والزخرفة، وغيرها. فهو لا يحتمل التناقضات الكثيرة سواء من الممثلين أو من التقنيات المسرحية، فيجب منا الحرص على سلامة وصحة التوصيل عبر أدوات موضحة، ودون غموض يمنع الطفل من الفهم أدبيًا، والتذوق جمالياً، لما يسمع ويرى.
* من خلال احتكاك الأطفال، بسير العظماء والأبطال وتاريخهم الحافل، يكتسبون معارف جديدة، ورؤى حياتية مستقبلية، مما يشكل آفاقاً أرحب في التعامل مع حاضرهم ومستقبلهم.
* عدم الاهتمام الإعلامي بمسارح الأطفال، أتاح الفرصة لإظهار إعلام مغاير ضد الأهداف التربوية، والاجتماعية، والنفسية، للطفل، سواءً من داخل مصر أو من خارجها.
* يجب مراعاة أوقات عروض مسرح الأطفال، بما يتناسب مع ظروفهم الدراسية، ومواعيد امتحاناتهم.
* لتنشيط الفنان الصغير وعدم تكاسله، لابد من وضع برنامج لتدريب الأطفال فنيًا، وثقافيًا ورياضيًا، للحفاظ على لياقتهم البدنية، والعقلية.
* لتنشيط وانتشار مسرح الطفل بأهدافه العظيمة في مصر، علينا أن نضع خطةً تقوم على بث مسرح طفل متلفز إلى أغلب أطفال القرى في

البداية، حتى يتفاعلون معه ويحبونه، ثم يبدؤون بعد ذلك بتكوين فرق مسرحية لهم في حدود الإمكانيات المتاحة، وبذلك نحقق حلما من الأحلام لأطفال المستقبل.

* فن العرائس فن مُمتع وراقٍ، ويوجه أهدافه إلى شريحة من أهم شرائح المجتمع، ظلت مهملة إلى حدٍ كبير، وتحتاج منا إلى لفتة جادة، ونظرة ثاقبة، لصياغة مستقبل قادر على تلبية احتياجات إنسان جديد، وزمان غير زماننا.
* في استخدام فنون العرائس بأنواعها، تنمية للوجدان، وشحذاً للعقول من أجل شخصية جديدة متجددة القيم والميول.
* مسرح الدمى والماريونت، يقدم للأطفال الفكرة، من خلال اللعبة، وقد آن الأوان أن نستحوذ على أطفالنا بطريق غير مباشر، وبأسلوب حديث يتوافق مع سرعة التغيرات في كل مجالات الحياة.
* المقامة في شكلها ومضمونها من العناصر القابلة للتوظيف في إنشاء عرض مسرحي، وكانت هي الأساس في قيام مسرح خيال الظل، الذي ظل قروناً طويلة يُتحِف النظارة بصور شعبية واقعية، تحمل من الإثارة والمتعة الكثير، مما جعله مسرحاً للكبار والصغار في مصر في فترة زاهرة من الأدب العربي.
* لابُد من التخطيط والتنفيذ لإنشاء مسارح للأطفال والعرائس في محافظات مصر، وتوفير الأماكن المناسبة لعرض المسرحيات، ورصد الميزانيات التي تساعد على إنتاجٍ رفيع المستوى ومتميز. وأن يُقرر يوم مُعين من أيام الدراسة للأطفال في المدارس (مرة كل شهر) لإذاعة مسرحية ناجحة للأطفال في كل مدارس مصر، من خلال إحدى القنوات التليفزيونية التعليمية.

* تدل الأصول اللاتينية والهندية على أن التسمية الصحيحة لعروسة المسرح هي (الدُمية) والتي هي امتداداً للدمية التي لعب بها الطفل وهو صغير، ويؤكد مجموعة من المؤرخين أن الوظيفة الأولى للدمية، لم تكن اللعب، وإنما كانت وظيفة أسطورية ترتبط بالأساطير التي كان يعيش فيها الإنسان في العصور القديمة.
* مسرح العرائس في مصر يُعاني من قلة النصوص الدرامية لهذا الفن المرتبط بالزجل والغناء، مما يجعله أقرب إلى الأوبريت. والنشاط العرائسي في مصر بحاجة إلى التطوير. والمزيد من الوعي بمقومات ذلك الفن، وكذلك عرائس التليفزيون، فهي بحاجة إلى معرفة حرفية ذلك الفن، لنكون على علم بأصوله وأنواعه.
* عرائسنا بحاجة إلى كُتاب ونُقاد وفنانين هواه ومحترفين، وإلى ندوات ومناقشات وأبحاث ومقالات وترجمات، لتطوير هذا الفن.
* الدُمى قديمة قدم الإنسان. ومسرحها أقدم المسارح، وقد انتقل عبر العصور ما بين القصور، والمسارح، والكنائس، والساحات الشعبية. وشاركت في مختلف مظاهر حياة الإنسان من تعبير أسطوري، إلى طقوس دينية، ثم إلى مسرحيات ثقافية. ومازالت تشارك الإنسان ألوان نشاطه المختلفة. ولقد شبه أفلاطون الإنسان بالدُمية، والحياة بالمسرح عندما قال: "إن الإنسان تتجاذبه قوىً خفية كأنه مربوط إلى قدره بخيوط كخيوط الدُمية ".
* الطفل يحب الحكاية حسياً ووجدانياً.
* كذب الحكايات من وجهة نظر الطفل، ليس كذبًا، ولكنه حقيقة.
* الطفل تستهويه النكات، والمقالب، والخدع المسرحية.
* الطفل يحب الموسيقى التراثية، أكثر من العصرية.

* تمثيل الكبار في مسرح الأطفال، يختلف عنه في المسرح الدرامي، فالتمثيل المبالغ فيه، هو الصالح لأداء مسرح الأطفال.
* ما يميز الأداء التمثيلي عموما عند الأطفال هي تلك التلقائية التي يتمتعون بها في الصغر. وإذا أحسن توجيه هذه التلقائية، فإنه يمكن أن تفيد في إكساب الطفل العادات الملائمة لتوافقه النفسي والاجتماعي، وتكسبه الحس الدرامي.
* الأطفال عندما يقومون بالتمثيل، يشعرون أنهم يمثلون أنفسَهُم.
* الطفل يميل إلى تمثيل الدور الذي يؤلفه هو، لا الذي يؤلفه له الآخرون.
* الأطفال من خلال التمثيل يتعلمون أشياء جديدة، ومعلوماتٍ علمية وحياتية بناءة.
* التمثيل لدى الأطفال مُتعة، لأن الطفل يستمتع حينما يؤدي عملاً ما بتلقائية الصورة التي يعشقها ويتمناها.
* الطفل لا يُرحب بتدخل الكبار في تعديل سلوكه عند التمثيل، ولكنه يقتنع بما يؤديه هو، وما يتقمصه، وما يتخيله.
* الأطفال الذين يظهر لديهم حب التمثيل يتمتعون بدرجة عالية من الذكاء، وقدرةٍ لُغويةٍ، وحُسن توافق اجتماعي، كما أن لديهم قدرات إبداعية خلاقة.
* وضع قانون لحماية الأطفال العاملين بالمسرح من أضرار المهنة.
* لا مانع من إعادة عرض بعض المسرحيات التي لاقت نجاحًا فنياً وتعليميًا وتربوياً لدى الأطفال على فتراتٍ متباعدة، وهذا أفضل من تقديم أعمال دون المستوى للأطفال، مع العلم بأن العرض الحي على خشبة المسرح، أفضل وأوفق وأكثر تواصلاً مع الأطفال المشاهدين، مقارنة مع عرض المسرحيات المتلفزة، حيث يُحرم الأطفال من التمتع بجماليات العرض الحي.

* أغلب من يحاولون توظيف التراث في المسرح لا يقومون إلا بما يسمى بعملية تأريخ مسرحي، وبعضهم أتوا بجزئية معينةٍ من التاريخ أو التراث، أو الفولكلور، وغاصوا فيها بحسهم الأدبي، والفني، وأضافوا إليها من خيالهم، بما يخدم هذا التراث، ويبعثه من جديد في صورة مسرحية، فأتى إبداعهم هذا برؤية أدبية، أو شعبية جديدة حوت ماضٍ كاد يندثر، رغم أهميته.. ولهذا يجب تشجيع مثل هذا الاتجاه وتأكيده.
* الاهتمام بإعطاء كل العاملين بمسرح الطفل في مصر، حقوقهم المالية والتقديرية، ورعايتهم صحياً، واجتماعيًا، ونفسيًا، مع عقاب المُقصرين في عملهم منهم دون مجاملات. وكذلك تعديل لوائحهم القديمة.
* سرعة تحديد السياسة التربوية الشاملة للطفولة، لكي تُراعيها المؤسسات العاملة في مجال الطفولة.
* يجب على القائمين بأمر التعليم والتربية والتثقيف في بلادنا العربية، الوقوف وقفة جادة، وتوفير الأدوات التي تمكن المعلم والمعلمة من التعليم من خلال الدُمية وغيرها من ألوان الفنون، لتوصيل الحقائق العلمية والتاريخية والدينية لأبنائنا، ووضع مسرح منهجي، أو منهج مسرحي يُستعان به في تعليمهم دينيًا وحضاريًا وعلميًا.
* يجب أن تُصمم ملابس الدُمية على اعتبار أنها تزيد من إبراز شخصية الدُمية، بما يتناغم مع الإطار العام للمسرحية، وكثيرا ما يرجع طراز رداء العروسة بشكل عام، إلى جو الإقليم، أو لفترة تاريخية معينة وهكذا.
* من المهم اهتمام المسرح المدرسي بالموسيقى الهادئة للطفل في مسرحه، على أن تكون شعبية محلية، أو أجنبية كلاسيكية، أو رومانتيكية وحديثة، بما يتناسب ونوع الأنشطة المقدمة للطفل، وتكون مقطوعاتٍ صغيرة وقصيرة، وذات لحنٍ جميل واضح، فالأطفال سريعوا التأثر بالنغمات –

وخاصةً عندما تكون الموسيقى ذات حيوية إيقاعية، فالإيقاع هو العنصر الذي يتجاوب معه الطفل تلقائيًا.

* من خلال أموال الدول العربية المخصصة للطفولة، والتي تقام بها احتفالات بلا عائد مُجد .. كم أتمنى أن تتجمع هذه الأموال، ويُبث بها قناةٌ تليفزيونية واحدة (قمر عربي للأطفال)، تُخصص برامجه لأطفال العرب – وتشتمل على برامج دراسية ومناهج موحدة، حتى يستطيع أطفالنا تحقيق نهضةٍ ووحدة عربية ثقافية، وفنية، وتعليمية في المستقبل.
* يجب على مدرسي الموسيقى ومُدربيها، والمهتمين بمسرح الطفل، أن يجعلوا الطفل يحب فن الموسيقى، ويتطلع إليه مستمعاً، وعازفًا، ومؤلفًا. إذ يجب أن يكون للطفل موسيقاه الخاصة، ليشُب والأنغام تملأ أذنيه. فمثلا: لابد أن يستمع (لبيتهوفن والخليل بن أحمد، وموزار، وسيد درويش، وشوبان، ومحمد عبد الوهاب، وتشايكوفسكي، والأستاذ الدكتور حسين فوزي " أستاذ الثقافة الموسيقية في الوطن العربي وغيرهم ".
* الاستفادة من تعبيرات الأطفال الفنية في رسومهم في عمل المناظر المسرحية بعد تهذيبها، وإعادة صياغتها، بما يتناسب مع إدراك الطفل، بهدف الارتقاء بذوقه الفني، وكذلك مراعاة الاهتمام برسوم الأطفال وتوجيهها، وصولاً إلى تنشئة جيل من الفنانين، للنهوض بالحركة الفنية، وعدم استخدام المناظر التقليدية في مسرح الطفل، وإنما تفضل المناظر التي تتسم برحابة الخيال. كما أن مسرح الطفل البشري، وسيلةٌ فعالةٌ ومؤثرةٌ لتوصيل المُدركات الحسية، والقيم الجمالية والفكرية. كما أنه لابد للعاملين بحقل المسرح، وخاصة مسرح الطفل، مراعاة المدة الزمنية التي يستغرقها العرض، بما يتلاءم مع قدرة الأطفال على المتابعة والمشاهدة والاستيعاب.

* ضرورة نشر مسرح الدُمى والعرائس في كل مكان يتواجد فيه الطفل المصري مثل (المدارس - والأحياء - وقصور الثقافة - ومسارح الأطفال الحكومية والخاصة - والنوادي - والمصايف) على اعتبار أنه وسيلة تثقيف وتعليم وتسلية، وشغل هادف لوقت فراغهم، واكتساب مهارات لُغوية وفنية، ولعب مع اكتساب خبرات واتجاهات اجتماعية، تجعل من هذا الحدث مواطناً صالحًا، ولا شك أن من بين الأطفال من سيصبحون عباقرة يقودون العالم.
* ممارسة اللعب عن طريق مسارح الدُمى، تعطي الفرصة لإبراز استعدادات الأطفال، وكشف المواهب.
* لتكوين العرض المسرحي الخاص بالأطفال، من خلال تجسيد الصورة المسرحية بالديكور، والملابس، والإضاءة، والخدع المسرحية، والأثاث، والماكياج، والأقنعة .. إلخ، يلزم على المخرج أن يخفف من إرشاداته وتوجيهاته وألا يُقاطع استمرارية أداء كل مشهد، ثم يتوقف لإصلاح الأخطاء سواءً في الإلقاء، أو الصوت، أو التعبير، أو الحركة، أو الغناء، أو الرقص، حتى تزداد ثقة الممثلين في أنفسهم، سواء كانوا كبارًا، أم صغاراً، وحتى يتضح إيقاع كل شخصية، والإيقاع العام للمسرحية، بما يُضفي وضوح الهدف من العمل المسرحي، ويتضح المعنى المراد توصيله للأطفال المشاهدين، مع ضرورة تخصيص ثلاث تدريبات كاملة بالملابس، والماكياج والإضاءة، وكل مُكونات العرض المسرحي، مع التعديلات المطلوبة لتماسك العرض، بحيث يصبح التدريب النهائي مُشابهاً للعرض الذي سيشاهده الأطفال في افتتاح مسرحيتهم.
* ينبغي أن يكون من أهداف مسرح الطفل بالثقافة الفنية والنفسية والاجتماعية، للحصول على تقدير الجميع له، وفي بحر خمسة عشر عاماً على الأكثر سيؤدي هذا إلى الاهتمام المتزايد من كل الجهات والمسئولين عن هذا المسرح.

* الأخذ في الاعتبار ضرورة توفير ورش مسرحية لدراما الطفل المصري.
* استلهام التاريخ والتراث الإسلامي وربطه بالواقع الحالي في حياة الطفل حتى يلقي الضوء على الماضي، ويعد الطفل للتكيف مع المستقبل.
* مواصلة الدراسات والبحوث المهمة لمسرح الأطفال، للاستفادة من الخبرات المتعددة، واستخلاص النتائج المفيدة لتحقيق الأهداف المنشودة.
* يجب اعتبار فنان المسرح ثروة قومية ينبغي المحافظة عليها وإحاطتها بالرعاية والتقدير، وتوفير الحياة الكريمة له.
* رفع مستوى التذوق المسرحي عند الجمهور، وذلك بالعناية بمسرح الطفل، والمسرح المدرسي، والمسرح الجامعي، ومسرح العمال، وفرق الأقاليم، وإعادة تكوين فرق مسرحية متنقلة.
* إقامة الندوات الدراسية، والحلقات التدريبية، وورش التقنية، وابتعاث المنح الدراسية، خاصة للعاملين والدارسين لمسرح الطفل والعرائس في مصر.
* دعوة الفرق العربية المتخصصة في مسرح الطفل، وكذلك الفرق الأجنبية المعروفة في هذا المجال إلى مصر، من خلال الاحتكاك بينهما سيتم تطوير الخبرة الفنية والإدارية وتبادلها بينهم.
* إقامة المهرجانات المسرحية الخاصة بمسرح الطفل المحلية والعربية وتنظيم لقاءات سنوية لكتاب مسرحيين ونقاد، مع إقامة ورش عمل مشتركة للنهوض بمسرح الطفل العربي على مستوى العالم.
* يُفضل في مسرح الطفل أن يكون الحوار غنائياً، يصاحبه موسيقى هادئة منتقاة، فالإيقاع يجعل الطفل متحفزاً لسماع الحوار ومضمونه.

* إذا لم نستطع إقامة معهد عالٍ للتربية المسرحية لتخريج المدرس الناجح في مجال مسرح الطفل، فيمكن الاستفادة من الكليات النوعية، بتحديث قسم خاص للتربية المسرحية أسوة بالموسيقى والرسم وخلافه.
* التركيز على المسرح الشامل الذي يبهر الطفل.
* إيجاد فرق خاصة لمسرحة المناهج، تتبع وزارة التربية والتعليم، يشرف عليها متخصصون على مستوً عالٍ تقوم بمسرحة المناهج الدراسية القابلة للمسرحة، وتقوم هذه الفرق بزيارة مديريات التربية والتعليم، ليشاهد عروضها المدرسين والمدرسات في المدارس، ليقتدوا بها في خدمة المناهج الدراسية.
* إن الإغراق في محاولات الإضحاك المُسيئة والمؤسفة، كانت سببًا في خوف الأسر من الذهاب إلى مسارح الأطفال مع أولادهم، لتفاهة وتسطيح ما يتم عرضه بها.
* يجب أن تعتمد الأعمال التي يقدمها المسرح المدرسي على كبار المؤلفين لكي يعرف الطالب كيف يقرأ الأدب المحلي أو العالمي.. واختيار العروض يأتي مثلاً عن طريق مسابقة عن التراث الوطني أو العالمي، وإذا رغبنا في مؤلف للمسرح المدرسي، فيجب أن يكون من الطلاب المُبدعين، تحت إشراف أساتذتهم لتشجيع الإبداع عند الطلاب.
* السعي إلى إنشاء مسرح عربي شكلاً ومضموناً، ولا يعني هذا الانفصال عن العالم، بل الخروج من دائرة التبعية، إلى دائرة الإبداع الذي يربطنا بالعالم ولكن برؤيةٍ عربية.
* تشجيع كتاب مسرح الطفل من خلال الجوائز والمسابقات وطباعة نتاجاتهم، وتشجيع الدراسات المتخصصة وطباعتها ونشرها.

* عـدم إطالة فترة تشغيل العروسة لوقت طويل علي المـسرح، وكـذلك عدم الإكثار من الشخصيات العرائسية، حتى لا تُرهق الأطفـال عنـد متابعتهم لها.
* دعم المسرح المدرسي مادياً واعتماد المُنـشطين المـسرحيين لتفعيـل الحَراك المسرحي في المدارس.
* يجب ملائمة الموضوع العرائسي للتلميذ من حيث السن والمستوى التعليمي.
* اعتماد اللغة العربية الفصحى فـي النـصوص المـسرحية المدرسـية والابتعاد عن اللُغات واللهجات المحلية.
* إنشاء صندوق في كل قطر عربي خاص بمسرح الطفل.
* الاهتمام بمسرح الطفل في مرحلة ما قبل المدرسة.
* ضرورة أن يقوم العاملون بمسرح الطفل بمصر، ومـسرح العـرائس، وأغلب الباحثين، وعلماء المسرح، وعلـم الـنفس، وعلـم الاجتمـاع، والتربية بالاتصال بمركز الأبحاث الجماهيري في (فيينا – بالنمـسا) للاستعانة بالأبحاث المودعة في هذا المركز منذ إنشائه في عام ١٩٧٤م، وخاصة الأبحاث التي تتناول :

١ – الرسم الشعبي.

٢ – المسرح كقناة تربوية.

٣ – تأثير اللغة المستعملة في الوسائل السمعية والبصرية على اللغة القومية.

٤ – العلاقة بين المسرح الترفيهي، والوظيفة الاجتماعية للموسيقى.

٥ – تطويع وسائل الاتصال الجماهيري في المدارس.

٦ – بحث تجريبي في التأثير الكوميدي.

حيث أن هذه الأبحاث ستفيد ولا شك منهجية وموضوعية التخطـيط، والتطوير والتحديث، لمسرح الطفل والعرائس في مصر والعالم.

مجلات الأطفال التي صدرت بالعالم العربي

مصر :

١- مجلة سندباد صدرت عام ١٩٥١ – اسبوعية – توقفت عام١٩٦١م.
٢- " سمير " " ١٩٥٦ – " – عن دار الهلال المصرية
٣- مجلة ميكي " " ١٩٦١ – " – " " " "
٤- " ميكي جيب " " ١٩٧٦ – شهرية
٥- " تان تان " " – أسبوعية

سوريا :

١ – مجلة أسامة " " ١٩٦٩ – نصف شهرية – مجلة متميزة.
٢ – " تعالى نقرأ مجلة غير دورية أشرف عليها / نزار نجار.
٣ – " رافع صدرت عن مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر في ١٥/٨/١٩٧٠ – أسبوعية صدرت صباح كل سبت لمدة عام واحد فقط ثم توقفت.

لبنان :

١ – مجلة بساط الريح تصدر أسبوعية
٢ – " سامر " أسبوعية

العراق :

١ – مجلة المزمار " أسبوعية
٢ – " مجلتي " نصف شهرية –

وتمتاز المجلتان بتعدد موضوعاتهما وتنوع مادتهما.

الكويت :

١ – مجلة سعد – " أسبوعية

٢ – " العربي الصغير " "

السعودية :

١ – مجلة حسن تصدر أسبوعية – التزمت بالخط الديني القومي – التربوي بجانب حرصها على جمال الإخراج وارتفاع مستوى الرسوم – وبراعة التشويق.

الإمارات :

١ – مجلة ماجد – أسبوعية – مجلة متميزة شكلاً ومضمونا – يغلب على موضوعاتها الجانب الديني التربوي. وتتضمن المجلات السابقة الآتي:

القصص في شكل صور مسلسلة – قصص تاريخية ومغامرات أبطال ومكتشفين – حكايات شعبية مشهورة – تبسيط روائع أدب الكبار – الحكايات الفكاهية – معلومات وأخبار عن الرياضة والعلوم والمسائل الأخلاقية – آخر الاكتشافات العلمية أو الجغرافية – قصص الخيال العلمي – قصص المستقبل (مع الاهتمام بالرسم والألوان وجمال التصوير).

***

المراجع العربية والأجنبية

أولا- المراجع العربية:

١- ابراهيم حماده - التعريف بالمسرحية الهزلية - مصر - القاهرة - مجلة المسرح - العدد السابع - يونيو ١٩٨١ - ص ١١ ، ١٢٥ .

٢- أحمد المتيني - نظرة إلى بدايات فن العرائس - مجلة المسرح - العدد ٧٣ - يوليو وأغسطس ١٩٧٠ - ص ٩٣ .

٣- أحمد بهجت - الكتابة الدينية للأطفال - الندوة الدولية لكُتاب الطفل - مصر - القاهرة - (٢٦ : ٢٨) نوفمبر ١٩٨٦ - وزارة الثقافة - الهيئة العامة للكتاب - ص ١١٣.

٤- أحمد حمروش - خمس سنوات في المسرح - مصر - القاهرة - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ص ٢٢ .

٥- أحمد شوقي المسرح المدرسي والمسرحية الدينية - مصر القاهرة - حلقة دراسية حول مسرح الطفل من (١٧ : ٢٠) ديسمبر ١٩٧٧ - المكتبة العربية - الهيئة العامة للكتاب .

٦- أحمد عبد الحميد - فضاءات صانع الأساطير ، ومسرح نبيل خلف للأطفال - روانا للإنتاج الفني والأدبي - مصر - القاهرة - ص ٢١ .

٧- أحمد نجيب - أدب الأطفال علم وفن - مصر - القاهرة - دار الفكر العربي - الطبعة الثالثة - ٢٠٠٠ - ص ٣٩ .

٨- الحلقة الدراسية الاقليمية لعام ١٩٨٩ - عن وثيقة الرئيس مبارك حول عقد حماية الطفل المصري ورعايته - (١٩٨٩ : ١٩٩٩) - مصر - القاهرة - (٢٦ : ٢٨) نوفمبر ١٩٨٩ - ص ١٠٢ .

٩- الفريد فرج - المسرح والأطفال - قطر - مجلة الدوحة - اكتوبر ١٩٧٦ - ص ٧٩ .

١٠ - الندوة الدولية لكُتاب الطفل - مصر - القاهرة - (٢٦ : ٢٨) نوفمبر ١٩٨٦ - وزارة الثقافة - الهيئة العامة للكتاب - ص ١١٥ .

١١ - أميمه أمين - الطفل المصري والموسيقى - مشاكل التعليم والموسيقى في مصر - مصر - القاهرة - مجلة الفنون - السنة الثانية - العدد ١٣ - مايو ١٩٨١ - ص ١٠١ .

١٢ - أومونذو دي اميسيس - القلب - ترجمة : طه فوزي - وعبد الحميد إبراهيم - مصر - القاهرة - إدارة الثقافة العامة .

١٣ - إيفيت نجيب الببلاوي - عروض الباليه وأثرها على التذوق الفني لدى الطفل - مصر - القاهرة - مجلة المسرح - العدد ٩٧ - ديسمبر ١٩٩٦ - ص ٨٩ .

١٤ - إيمان خضر - مسرح العرائس وآليات القضايا المطروحة - مجلة المسرح والسينما العرائسية - سوريا - العددان ٩ ، ١٠ - ص ٦٧ .

١٥ - بدري حسون فريد - إشكالية الصدق الفني في الكلمة المنطوقة - دبي - مجلة كواليس - العدد ١٣ - يناير ٢٠٠٥ - ص ٧٢ .

١٦ - تحية كامل حسين - مسرح العرائس - مصر - القاهرة - دار الكرنك للنشر والتوزيع ، بمعاونة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - عام ١٩٦٠ - ص ١١ .

١٧ - تشلدون تشيني - تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة - عرض لتاريخ التمثيل والفنون المسرحية - ترجمة : دريني خشبة - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - الجزء الأول - القاهرة - ص ٢٩ .

١٨ - جمال أبو رية - ثقافة الطفل العربي - مصر - القاهرة - سلسلة كتابك - دار المعارف بمصر - عام ١٩٨٢ - ص ٤٩ .

١٩ - حازم شحاته - علاقة القناع ومستويات الدلالة - و/هاء ٠ و هاء٠ أ فرانكفورت - الأسطورة والواقع - ضمن سلسلة بحوث مع آخرين ضمنها كتاب (ما قبل الفلسفة) الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى - ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة الثالثة - بيروت - ١٩٨٢ - ص ٢٥ .

٢٠ - حسين حامد - مسرح الأطفال الشكل والمضمون - مجلة المسرح - العدد ٢٦ - سبتمبر وأكتوبر ١٩٨٤ - ص ٧٥ .
٢١ - حسين مروة - قضايا أدبية - مصر القاهرة - دار الفكر ١٩٥٦ .
٢٢ - دافيد ماكليلاند - مجتمع الانجاز - الدوافع الإنسانية للتنمية الاقتصادية - مصر - القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٧٥ .
٢٣ - رمزي مصطفى - الأقنعة المسرحية - مصر - القاهرة - مجلة المسرح - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى - العدد ١٤ - فبراير ١٩٦٥ - ص ٥٣ .
٢٤ - ريكان إبراهيم - الرؤية النفسية للعمل المسرحي - مجلة الأقلام العراقية - العدد الثاني - فبراير ١٩٩٠ - ص ١١ .
٢٥ - صلاح المعداوي - الأوكازيون - مسرح القاهرة للعرائس - مصر - القاهرة - مجلة المسرح والسينما - المؤسسة المصرية للتأليف والنشر - العددان ٥٣ ، ٥٤ - مايو ويونيو ١٩٦٨ - ص ١٢ .
٢٦ - عادل الحبوري - الاتحاد السوفيتي - مسرح العرائس أو مسرح السحرة بموسكو - مجلة المسرح والسينما العرائسية - سوريا - العددان ٧ ، ٨ - ١٥ مارس ١٩٧٣ - ٨٦ ، ٨٧ .
٢٧ - عاطف عدلي العبد - الإعلام وثقافة الطفل العربي - مصر - القاهرة - دار المعارف - نوفمبر ١٩٩٥ - ص ٩٦ .
٢٨ - عبد التواب يوسف - مسرح الأطفال والنضال - مصر - القاهرة - مجلة المسرح المصرية - العدد ٢٤ - أغسطس ١٩٦٧ - ص ٦٧ ، ٦٨ .
٢٩ - عبد التواب يوسف - البذور - مصر - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٠ .
٣٠ - عبد التواب يوسف - كتب الأطفال في عالمنا المعاصر - مصر - القاهرة - دار الكتاب المصري - ١٩٨٥ .
٣١ - عبد الرزاق جعفر - أدب الأطفال - دمشق ١٩٧٩ .
٣٢ - عبد الستار إبراهيم وآخرون - العلاج السلوكي للطفل - أساليب ونماذج من حالاته - الكويت - سلسلة عالم المعرفة - ص - ١٢٨ .

٣٣ - عبد الله العيوطي - مسرح خيال الظل - بدايات المسرح الغربي - مصر - القاهرة - مجلة المسرح - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى - العدد ١٢ - ديسمبر ١٩٦٤ - ص ٢٥ ، ٢٦ .

٣٤ - عثمان عبد المعطي عثمان - أساليب التدريب الفني لمسرح الطفل - الكويت - المجلة العربية للعلوم المسرحية - عام ١٩٨٦ - ص ١٢ .

٣٥ - عثمان عبد المعطي عثمان - عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي - مصر - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٦ - ص ١٨٠ .

٣٦ - عفاف عويس - أساسيات استخدام الدراما الإبداعية مع الأطفال - مصر - القاهرة - مجلة المسرح - العدد ٨ - ٣٠ سبتمبر ١٩٨١ - ص ٢٦ .

٣٧ - علي الحديدي - في أدب الأطفال - مصر - القاهرة مكتبة الانجلو المصرية - ١٩٩٥ - ص ١٠ .

٣٨ - علي سالم - المهرجان الدولي الثالث للعرائس - مصر - مجلة المسرح - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى - العدد ٢٣ نوفمبر ١٩٦٥ - ص ٦٤ ٠

٣٩ - عواطف إبراهيم - مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل - طفل ما قبل المدرسة - مصر - القاهرة - الطبعة الأولى - ١٩٩٠ - ص ٣ ٠

٤٠ - فروب ميليت ، وجيرالد ايدس بنتلي - ترجمة : صدقي خطاب - فن المسرحية - مصر القاهرة - مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - عام ١٩٦٦ - ص ٤٨١ - ٤٨٢ .

٤١ - فؤاد دواره - مسرح الأطفال ودوره في تنمية شخصياتهم - مصر - القاهرة - مجلة الفنون المصرية - الهيئة العامة للكتاب - السنة الأولى - العدد السابع - ابريل ١٩٨٠ - ص ٨٧ .

٤٢ - فيليب فان - تقنية المسرح - ترجمة : بهيج شعبان - لبنان - بيروت - منشورات عويدات - الطبعة الثانية - أكتوبر ١٩٧٧ - ص ٥١ ، ٥٢ .

٤٣ - كمال الدين حسين - مسارح الأطفال بين الإدارة والصالة - جمعية أصدقاء الأطفال - كلية رياض الأطفال - جامعة القاهرة - (الناشر المؤلف) .

٤٤ - لين ماكجريجور - وماجي تيت - ترجمة : علا عز الدين حموده - تقرير عن التعليم من خلال الدراما - مصر - القاهرة - مجلة المسرح المصرية - العدد ١٣ - ديسمبر ١٩٨٩ - ص ١٦ .

٤٥ - ليوناردو دافنشي - حكايات وأساطير - شرح وإعداد برنوناروويني - الهيئة العامة للكتاب - مصر القاهرة .

٤٦ - متين آند - ترجمة : منى حامد سلام - أراجوز - مصر - القاهرة - مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون بالهرم - وحدة الاصدارات الأكاديمية - مسرح ٢٦ - ص ١١٧ ، ١١٨ .

٤٧ - محمد السيد حلاوه ، وطارق عطية - مدخل إلى مسرح الطفل - مصر - الإسكندرية - مؤسسة طيبة للنشر - عام ٢٠٠٤ - ص ٢٦ ، ٢٧ .

٤٨ - محمد رضا حسين - مسرح العرائس مدرسة ترفيهية هادفة للصغار - الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة - المجلس الأعلى للطفولة - دائرة الثقافة والإعلام - الطبعة الأولى ١٩٩٧ - ص ٨ ، ٩ .

٤٩ - محمد عبد المعطي - مسرح الطفل بين الجمالية والتربوية ، ومنظور تاريخي لمسارح الأطفال في العالم - في القرن العشرين - مصر - القاهرة - مجلة المسرح - العدد ٢١ ، ٢٢ ١٩٩٠ - ص ١٨ .

٥٠ - محمد عزيز - القيم الجمالية - ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

٥١ - محمد علي كامل - أخصائي النطق والتخاطب ومواجهة اضطرابات اللغة عند الأطفال - مصر - القاهرة - مكتبة ابن سيناء للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير - عام ٢٠٠٣ - ص ٧ .

٥٢ - مختار السويفي - العرائس والدراما المصرية في العصور الوسطى - من تاريخ المسرح المصري - مجلة المسرح - مصر - القاهرة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى - العدد ٢٤ - ديسمبر ١٩٦٥ - ص ٤٨ .

٥٣ - مختار السويفي - فرقة عرائس ألمانيا الديمقراطية - مجلة المسرح - العدد ٣٨ - فبراير ١٩٦٧ - ص ٢٩ .

٥٤ - مختار السويفي - الأراجوز المصري وكراجيوزيس اليوناني - مصر - القاهرة - مجلة المسرح - إصدار مسرح الحكيم - وزارة الثقافة - العدد ٢٧ - مارس ١٩٦٦ - ص ١٥ .

٥٥ - مختار السويفي - خيال الظل والعرائس الأندلسية - مصر - القاهرة - مجلة المسرح - وزارة الثقافة والإرشاد - هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى - العدد ٢١ - ص ٤٨ .

٥٦ - مرسي سعد الدين - حول مسرح الأطفال - أفكار وتساؤلات - مصر - القاهرة - مجلة المسرح المصرية - العدد ٤٥ سبتمبر ١٩٦٧ - ص ٤٤ .

٥٧ - مسارح الشعب في الاتحاد السوفيتي - تأ : ي ٠ أوفنوس / ترجمة : عبد الله نوار - مصر - القاهرة - دار يوليو للترجمة والنشر والتوزيع - ص ٧٦ .

٥٨ - مصري حنوره - الرفيق الخيالي وتلقائية الأداء التمثيلي عند الأطفال - مصر - القاهرة - الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل (١٧ - ٢٠) ديسمبر ١٩٧٧ - المكتبة العربية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ - ص ٧٧ ، ٧٨ .

٥٩ - مصري حنوره - المسرح الشعري للأطفال - مصر - القاهرة - مجلة الفنون - السنة الخامسة - العدد ١٨ - يناير وفبراير ١٩٨٤ - ص ٩٣ .

٦٠ - مصري حنوره - سيكلوجية التذوق والإبداع الفني - مصر - القاهرة - دار المعارف - منشورات جماعة علم النفس التكاملي - عام ١٩٨٥ - ص ٣ .

٦١ - مصطفى بدران وآخرون - الوسائل التعليمية - مصر - القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية - ص ٩٢ .

٦٢ - مصطفى حجازي وآخرون - ثقافة الطفل العربي بين التغريب والأصالة - مصر - القاهرة - منشورات المجلس القومي للثقافة العربية - ص ١٦٢ .

٦٣ - موسى كولدبرج : ترجمة : صفاء روماني - مسرح الأطفال فلسفة ومنهج - سوريا - دمشق - منشورات وزارة الثقافة السورية - عام ١٩٩١ - ص ١٦٠ .

٦٤ - نبيل الألفي - منهج نظريات الحركة - مذكرات - مصر - القاهرة - أكاديمية الفنون - المعهد العالي للفنون المسرحية - عام ١٩٨٦ - ص ١٢ .

٦٥ - نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - مصر - القاهرة - الناشر مكتبة غريب - الطبعة الثالثة ص ١٢٨ .

٦٦ – نصيف جاسم الدليمي – العلاقة الفنية بين المقامة ومسرح خيال الظل – مصر – القاهرة – مجلة المسرح المصرية – العدد ١٤ – يناير ١٩٩٠ – ص ١٠ .

٦٧ – هادي نعمان الهيتي – أدب الأطفال – فلسفته ، فنونه ، وسائطه – بغداد – وزارة الإعلام – ١٩٧٧ – ص ٣٠٦ .

٦٨ – هانس أدرسن – المختار من أقاصيص هانس أندرسن – ترجمة : محمود إبراهيم الدسوقي – لجنة التأليف والترجمة والنشر – ١٩٦١ .

٦٩ – هيننج نيلمز – ترجمة أمين سلامة – الإخراج المسرحي – تقديم : زكي طليمات – مصر – القاهرة – مكتبة الأنجلو.

٧٠ – ولارد أولسون ، ليولن – كيف ينمو الأطفال – ترجمة : محمد خليفة بركات – سلسلة دراسات سيكلوجية (٢٥) – مصر – القاهرة – مكتبة النهضة المُصرية – بدون تاريخ نشر – ص ٧٩ .

٧١ – وينفريد وارد – ترجمة : محمد شاهين الجوهري – الدار المصرية للتأليف والترجمة – مطبعة المعرفة – ابريل ١٩٦٦ – مصر – القاهرة – ص ٢١٤ .

٧٢ – يحي عبد الله – العرائس والدراما – مجلة المسرح – وزارة الثقافة والإرشاد القومي – هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى – العدد التاسع – مصر – القاهرة – سبتمبر ١٩٦٤ – ص ٣٩ .

٧٣ – يعقوب الشاروني – مسرح للأطفال ومسرح بالأطفال – مصر – القاهرة – مجلة المسرح – العدد السابع – يونيو ١٩٨١ – ص ٦٨ .

٧٤ – يعقوب الشاروني – الممثل في مسرح الطفل – مصر – القاهرة – مجلة المسرح – وزارة الثقافة والإرشاد القومي – العدد ١٢ – السنة الأولى – ديسمبر ١٩٦٤ – ص ٦٣ .

٧٥ – يعقوب الشاروني – مسرح الأطفال في العالم – مصر – القاهرة – مجلة المسرح – العدد الثالث – أغسطس ١٩٨١ – ص ٨٦ .

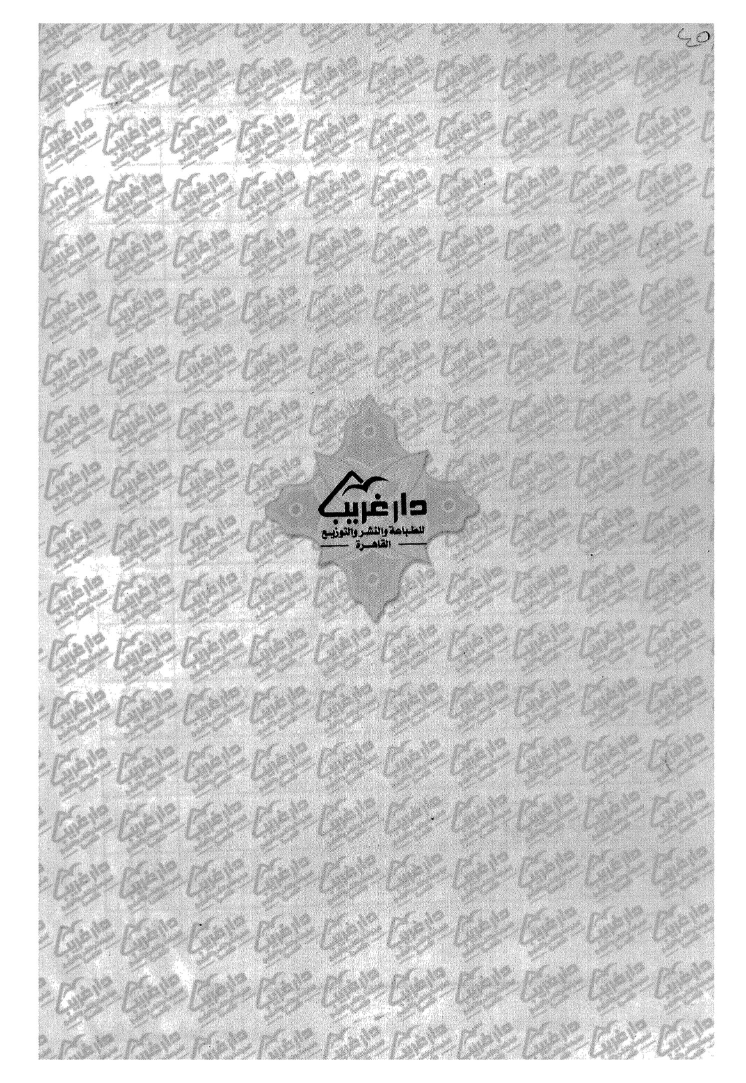
***

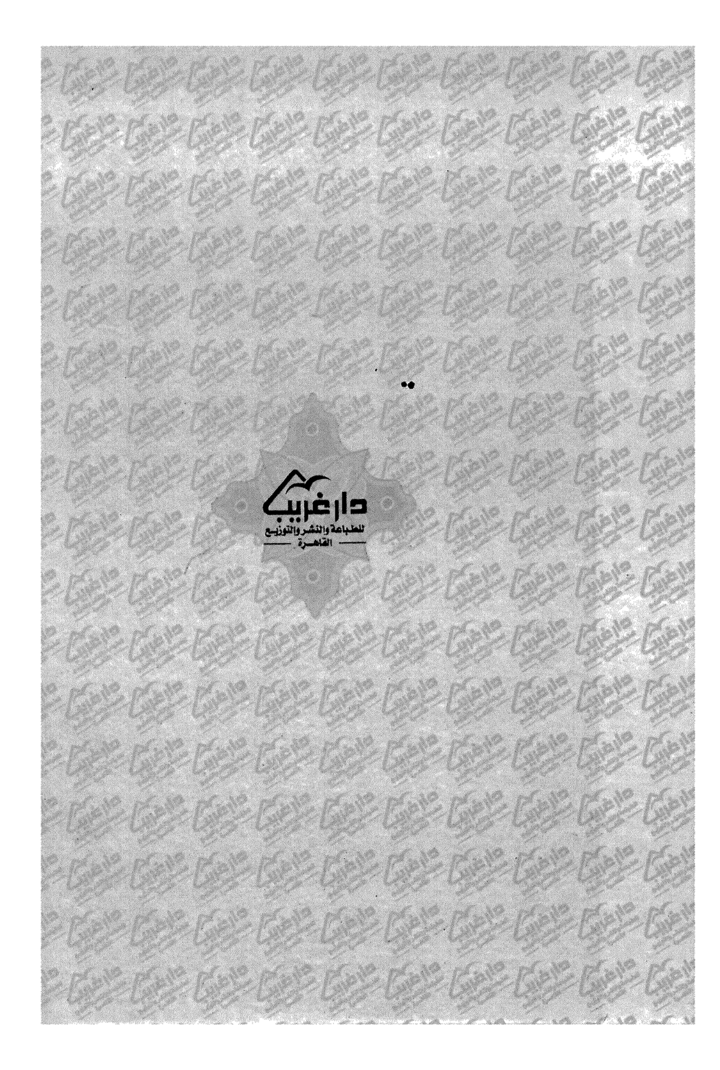
ثانيا- المراجع الأجنبية:

1. Charlotte S. Huch, Children's Listerature in the Elementary school, 3rd. Ed. New Yore Holt, Rinehart and Winston, 1976.
2. Christin Redington: Car theatre teach 2 pergm-n press, New York 1983 P.i
3. Encyclopedia Britannica, Vol. 4.
4. John Rowe Townsend, written for children, Penguin Books, 1977.
5. Lewis Spense: The outhines of Mythology, P.13 (New York 1961).
6. Max Luethi: Eswar einmal. S-66.C. (Goe ttingen 1964). P.g 3
7. Nicholas Tucker, Suitable for children: Controversies in Children's Literature, Sussex University press, 1976.
8. The Oxford Companion to the theatre, Third Edition, Phyllis Hartnall P.766.

***

الفهرس


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة



مسرح الطفل
فى مصر والعالم

هذا الكتاب

يهتم بتحليل ونقد مسرح الطفل والمسرح المدرسى فى مصر والوطن العربى، سعيًا لتحديد كيفية النهوض بهذا المسرح. وقد تم رصد أساليب التجديد والتطوير والتحديث لمسرح الطفل فى أغلب بلدان العالم الغربى منذ البداية وحتى الآن، وذلك لإتاحة الفرصة للعاملين والمهتمين فى مجال الطفولة فى مصر والوطن العربى، للاسترشاد بما تم فى دول الغرب من تقدم ملموس، خاصة فى أسلوب وطريقة التأليف والتمثيل والإخراج بتقنياته الحديثة لمسرح الطفل، ومسرح عرائس الجوانتى، والماريونت، مع تدريب الأطفال على التمثيل والمشاركة فى عملية الإخراج والتنفيذ الفنى، مثل تصميم وتنفيذ مكونات عروض الأطفال، من خلال توظيف الأقنعة بأنواعها، والموسيقى، والتلحين، والأغانى، والرقص، والإضاءات العامة والخاصة، وذلك كى تتحقق الأهداف التربوية والتعليمية والاجتماعية والعلاج النفسى، مركزا على العوامل الإنسانية التى تساعد على تأصيل وتحديث دراما الطفل، من خلال توظيف التاريخ والتراث والحكايات الشعبية والأساطير، وحكايات الخيال العلمى.

